XF 1172
200150

F-117

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

R 94

MTA NÉPRAJZI KUTATÓINTÉZETE
KÖNYVTÁRA
LELTÁR: P 615

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT
KÖNYVTÁRA

Tomul 12 BUCUREȘTI Nr. 1

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; O. BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție :
AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor"

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tom 12 1967 Nr. 1

SUMAR

STUDII

Pag.

VINTILĂ MIHĂILESCU, Simion Mehedinţi şi etnografia 3

ELISABETA DOLINESCU, Cercetări de folclor muzical la Teodor T. Burada 13

NICOLAE BOTH, Activitatea de folclorist a lui I. G. Sbiera 27

ION TALOŞ, Vuk St. Karadžić în folcloristica românească din secolul al XIX-lea 39

AL. I. AMZULESCU, Premise la poetica doinei muscelene „de codru" 51

MATERIALE

VIRGILIU FLOREA, Augustin Bunea, culegător de poezii populare . . 61

NOTE ŞI RECENZII

OVIDIU BÎRLEA, Ion Muşlea 75

ROMULUS VULCĂNESCU, « Simpozion : organizarea muzeului etnografic în aer liber : principii şi metode » 77

PAVEL RUXĂNDOIU, O. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică* . . 79

ERNEST BERNEA, *Studii şi cercetări de etnografie şi artă populară* . . 81

ANCA CIOBANU-STAHL, *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962–1964* 85

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT KÖNYVTÁRA

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 1, p. 1–85 Bucureşti, 1967

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 12 1967 Nº 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

VINTILĂ MIHĂILESCU, Simion Mehedinţi et l'ethnographie 3
ELISABETA DOLINESCU, Les recherches de Teodor T. Burada sur le folklore musical 13
NICOLAE BOTH, I. G. Sbiera folkloriste 27
ION TALOŞ, Vuk St. Karadžić et le folklore roumain du XIX^{e} siècle . 39
AL. I. AMZULESCU, Prémisses pour l'étude poétique de la *doïna* de Muscel 51

MATÉRIAUX

VIRGILIU FLOREA, Augustin Bunea, collectionneur de poésies populaires 61

NOTES ET COMPTES RENDUS

OVIDIU BÎRLEA, Ion Muşlea 75
ROMULUS VULCĂNESCU, « Symposium : l'organisation du musée ethnographique en plein air : principes et méthodes » 77
PAVEL RUXĂNDOIU, O. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică* . . 79
ERNEST BERNEA, *Studii şi cercetări de etnografie şi artă populară* . . . 81
ANCA CIOBANU-STAHL, *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962—1964* 85

SIMION MEHEDINȚI ȘI ETNOGRAFIA

VINTILĂ MIHĂILESCU

Simion Mehedinți și-a împărțit activitatea științifică în două mari perioade : în prima, s-a ocupat cu precădere și a pregătit — prin cursurile universitare și prin studii de dimensiuni mai reduse, dar bogate în conținut — opera sa capitală de geografie generală, *Terra* ; în a doua perioadă — precedată de lucrări mai mult cu caracter pedagogic și, cum îi plăcea să spună mai tîrziu, etnopedagogic (*Altă creștere*, *Poporul*) — și-a concentrat aproape toată activitatea în vederea elaborării unei a doua mari opere, pe care o anunțase sub titlul de *Ethnos*. Cursurile de etnografie ținute în ultimii ani de carieră didactică la Universitatea din București, o serie de lucrări de etnografie teoretică publicate la Academia Română (*Caracterizarea unui popor prin munca și uneltele sale*; *Coordonate etnografice*; *Trilogii* etc.), manualul său de antropogeografie și etnografie — mult deasupra nivelului elevilor cărora îi era destinat — , numeroasele însemnări etnografice din manualele sale, în special din cele privitoare la România, desele mențiuni și detalii din etnografia noastră în timpul conversațiilor cu elevii, colaboratorii și prietenii săi, temele de etnografie date studenților, toate acestea arată cît de mult îl interesau problemele etnografiei generale și ale celei românești. Nu a reușit să termine anunțatul *Ethnos*, însă din tot ceea ce a publicat pot fi urmărite atît concepția, cît și contribuția sa la etnografia românească.

S. Mehedinți pornește de la ideea că omului modern îi sînt necesare cunoștințele etnografice pentru ca să nu greșească în aprecierea particularităților, a capacității și a perspectivelor de dezvoltare ale unui popor. De aici,un program de informare, din care se vede că el nu concepea etnografia fără integrare în realitatea geografică, prin : urmărirea raporturilor dintre om și mediul înconjurător ; cercetarea căilor care l-au dus pe om de la sălbăticie la civilizație și cultură ; definirea cît mai precisă a noțiunilor de civilizație și cultură ; modul de comportare a omului față de locul pe care-l poate cinsti sau batjocori.

Se vede din lucrările lui rolul educativ pe care-l poate juca etnografia. El nu face etnografie pentru etnografie, ci pentru a găsi în ea punctul de plecare în educarea poporului. Căci pentru Simion Mehedinți datele etnografice reprezintă în primul rînd gradul şi felul de adaptare activă a unui popor la mediul geografic şi, totodată, cunoaşterea locurilor, a resurselor şi a unor tehnici tradiţionale de utilizare a acestora. Printr-o interpretare — uneori cu aspect de conservatorism — el aminteşte adesea de pericolul excesului de inovaţii sau al importurilor unor obiecte ori tehnici străine de condiţiile regiunii respective.

Trebuie să vedem, desigur, în această judecată felul cum un geograf priveşte etnografia : puţin ca un scop în ea însăşi şi mai mult ca unul dintre mijloacele prin care putem prinde raporturile dintre om şi mediul înconjurător (nu numai mediul natural, însă, ci şi cel social). Aceasta, din latura preocupării ştiinţifice. Din latura practicii însă, etnografia oferă punctul de plecare şi mijloace în vederea progresului social prin educaţie (etnopedagogie).

Minte bine ordonată şi pedagog înnăscut, S. Mehedinţi a procedat — ca şi în cazul geografiei generale — prin lămurirea noţiunilor fundamentale. Dintre aceste noţiuni, el socoteşte de primă importanţă pentru etnografie pe cele de *civilizaţie* şi *cultură*. Simion Mehedinţi urmăreşte — în toate epocile istorice — cucerirea *mijloacelor* prin care omul a putut ajunge la utilizarea mediului înconjurător şi starea de echilibru între acesta şi propriile sale necesităţi fiziologice (apărarea contra frigului excesiv, a căldurii excesive, obţinerea hranei, asigurarea adăpostului, a mijloacelor de deplasare, a sănătăţii în general etc.). Aceste mijloace au fost haina, casa, uneltele în general, de la toporul de piatră necioplită pînă la perforatoarele electrice de azi. Pentru această întreagă acţiune — posibilă numai datorită dezvoltării creierului şi organizaţiei sociale (de la comuna primitivă pînă la societatea vremii în care scrie) — trebuia găsit un termen sintetic, şi Simion Mehedinţi a crezut că-l află în termenul *civilizaţie* : *suma tuturor meşteşugurilor şi uneltelor prin care omul se adaptează la mediu lui fizic* (şi social, am adăuga noi). Este evident după această definiţie că Simion Mehedinţi reduce civilizaţia la manifestările materiale derivate din relaţiile dintre societatea omenească şi mediul înconjurător, acestea oglindind — în ordinea strict materială — ingeniozitatea popoarelor în timpul treptelor străbătute pînă la civilizaţia actuală. Civilizaţia este, după dînsul, un fenomen general propriu omenirii, care cuprinde un timp de evoluţie foarte lungă, din epoca paleolitică pînă la era noastră atomică. Civilizaţia — într-o exprimare obişnuită — reprezintă *nivelul* de dezvoltare al culturii materiale, care, după Simion Mehedinţi, nu era ruptă de cultura spirituală. În *Coordonate etnografice* (1930) afirmă (p. 12) că ,,unealta" (deci semnul material al civilizaţiei) *este începutul progresului uman* ; e primul pas în *cariera specifică* a omului, iar ,,toate uneltele şi toate maşinile, adică toată tehnica, nu-s altceva decît o proiectare a gîndului în materie" (p. 13), adică în materia din afară, care ia forma uneltei. Nu se poate susţine, în acest caz, că Simion Mehedinţi desparte geneza producţiei materiale de activitatea spirituală. Cu alte cuvinte, în ceea ce numeşte el civilizaţie sînt cuprinse atît efectul (unealta), cît şi factorul care l-a produs (ideea creatoare) ; nu se poate, aşadar, după el, civilizaţie fără cultură şi nici cultură fără civilizaţie.

Mai mult însă decît atît, el leagă — indisolubil — progresul, în relaţiile om-natură, de *muncă*, şi anume de munca îndeplinită cu ajutorul uneltelor, care sînt — pentru Simion Mehedinţi — criteriul *etnografic* de măsurare a progresului speciei umane. Numărul progresiv al uneltelor (de la „pana" cheleană — un fel de „instrument universal" — pînă la „profunzimea uneltelor de azi"), diferenţierea lor progresivă (perfecţionarea lor neîncetată), întinderea progresivă a razei lor de acţiune (de la unealta casnică pînă la mijloacele de transport cosmice) ne dau dreptul să afirmăm că „uneltele şi munca cu uneltele pot fi considerate ca adevăratul caracter distinctiv al speciei homo". În felul acesta „este destul să cercetăm numărul, gradul de diferenţiere şi capacitatea de producţie a uneltelor pentru ca să avem un punct de plecare pozitiv" în aprecierea treptei de civilizaţie pe care se află un popor. Găsim, adică, în inventarul obiectelor de care se serveşte un popor — fie că aceste obiecte sînt de împrumut, fie că ele sînt de concepţie şi fabricaţie proprie — un mijloc precis (matematic) de aprecierea a puterii de stăpînire şi a eficienţei utilizării mediului în care trăieşte şi se dezvoltă acel popor.

Chiar dacă am socoti că restrîngerea conţinutului noţiunii de civilizaţie la obiectele materiale (îmbrăcăminte, adăpost, unelte etc.) nu poate fi admisă, este cel puţin sigur că în concepţia lui S. Mehedinţi civilizaţia este unul din aspectele vieţii omenirii : aspectul sau latura ei tehnică. Această latură însă nu este opusă laturii spirituale (considerată de aceasta corespunzătoare culturii), ci *simultană şi inseparabilă de ea.* În această privinţă, S. Mehedinţi se deosebea categoric de Spengler, care afirma că civilizaţia şi cultura sînt manifestări succesive ale activităţii umane (vezi motoul la *Coordonate etnografice*).

Din lucrările lui Simion Mehedinţi, definirea celor două noţiuni fundamentale în etnografie reiese destul de clar : civilizaţia ca hilotehnică (tehnica muncii) şi cultura ca psihotehnică (tehnica gîndirii) nu reprezintă o separare efectivă a celor două moduri de manifestare a energiei umane (respectiv sociale) în relaţiile ei cu mediul înconjurător, ci numai o clarificare şi deci recomandare metodologică în vederea analizei muncii omeneşti. Nu rămîne îndoială că, de pildă, un pian este un instrument material, un produs al civilizaţiei, cum s-ar fi exprimat Simion Mehedinţi ; dar nici lui, nici altora nu le-ar fi trecut prin gînd să afirme că s-ar fi putut ajunge la construirea lui dacă nu ar fi existat şi factorul spiritual, simţul muzical. Şi tot astfel cîntatul la pian este şi o chestiune de „hilotehnică", dar şi de talent (adică de psihotehnică). Totuşi, într-o analiză muzicologică se cuprind şi instrumentele (hilotehnică) şi muzicanţii (psihotehnică).

Iată de ce socotim că o operă de gîndire etnografică — de felul *Coordonatelor etnografice* — a lui S. Mehedinţi se poate citi şi astăzi cu interes şi folos.

Am insistat asupra acestei laturi din gîndirea etnografică teoretică a lui Simion Mehedinţi pentru că socotim firească o reconsiderare critică a operei sale etnografice. Nu este, de altfel, întîmplător nici titlul studiului apărut în 1930 : *Coordonate etnografice.* Aşa cum prin cele două coordonate terestre, latitudinea şi longitudinea, fixezi poziţia unui punct pe glob, iar „cu una singură nu poţi ajunge la un rezultat precis", tot aşa şi cu cele două coordonate etnografice (civilizaţia şi cultura), *care formează împreună un sistem,* poţi aprecia nivelul de dezvoltare al unui popor..., iar cu una singură din ele nu poţi ajunge la nici un rezultat ştiinţific valabil.

Urmînd linia teoretică trasată mai sus, Simion Mehedinţi şi-a orientat preocupările lui etnografice (dar şi etnologice şi etnopedagogice) în două direcţii : consideraţii asupra problemelor teoretice ale culturii (psihotehnica) şi — direct sau prin elevii lui — în probleme de etnografie clasică teoretică ori generală.

În problemele etnografice ale culturii, Simion Mehedinţi dezbate, tot în *Coordonate etnografice*, cîteva noţiuni generale : *graiul*, pe care-l pune în legătură cu substratul fiziologic, dar mai ales cu cel social, cu munca organizată şi cu uneltele folosite (p. 41—42) ; *cugetarea magică şi religia* — ca faze necesare ale *tranziţiei* spre ştiinţă. Aceeaşi idee a rolului uneltei şi al muncii îl călăuzeşte pe autor şi în urmărirea genezei şi evoluţiei acestor faze prin care a trecut gîndirea omenească pînă să ajungă la treapta actuală a gîndirii ştiinţifice (departe însă de a fi generalizată pe tot globul şi la toate popoarele). *Arta*, ultima formă de manifestare a culturii de care se ocupă, este considerată de Simion Mehedinţi ca una dintre cele mai strîns legate de felul muncii şi de unelte. Împodobirea uneltelor şi armelor, a casei, a îmbrăcămintei etc. nu este numai o chestiune de gust şi simţ artistic, dar şi, iniţial cel puţin, un adaos la folosul pe care-l aduc acestea. De pildă, un arc frumos împodobit loveşte mai sigur ţinta, după credinţa populaţiilor aflate pe treapta de dezvoltare a comunei primitive, iar ceea ce este absolut sigur — o casă, o haină, o mobilă artistic lucrate atrag mai mult şi chiar ajută în muncă.

Reprezintă însă, cu adevărat, discutarea şi definirea acestor termeni probleme de etnografie? Dacă etnografia înseamnă — în cea mai simplă definire a ei — descrierea popoarelor şi dacă descrierea unui popor presupune nu numai analiza culturii sale materiale (a civilizaţiei, cum se exprimă Simion Mehedinţi), ci şi a cunoştinţelor acestuia despre lume, adică şi cultura spirituală (sau cultura propriu-zisă, după a doua coordonată etnografică la Simion Mehedinţi), atunci se înţelege de la sine că prima obligaţie a etnografului este să cunoască mijloacele folosite pentru a aprecia treapta culturală pe care se află un popor. Cultură înseamnă în primul rînd o anumită concepţie în privinţa vieţii, apoi ştiinţa dobîndită prin proprie pregătire şi experienţă, dar, în mod obişnuit, prin şcoală. Toate aceste noţiuni sînt legate între ele, şi înainte de a le înţelege cum se cuvine nu poţi — ca etnograf — să abordezi problemele culturale ale popoarelor fie în ele însele, fie ca elemente de explicare a culturii materiale.

Dacă pare puţin dificil uneori de a urmări gîndirea lui Simion Mehedinţi în materie de etnografie, cauza este că el leagă nemijlocit datele etnografiei de pedagogie, adică pare mai preocupat de etnopedagogie decît de etnografia propriu-zisă. Astfel, el este de părere că există un mijloc statistic în aprecierea activităţii ştiinţifice a unui popor, acela de a stabili numărul cercetătorilor, al eruditilor şi savanţilor. Este deci necesar ca în prealabil să definească, cît mai precis posibil, noţiunile respective.

S-ar putea întîmpla însă ca unii să se întrebe : dar ce legătură să aibă lămurirea noţiunilor de cercetător, erudit, savant, ştiinţă, şcoală, viaţă etc. cu etnografia înţeleasă atunci ca o ştiinţă a culturii materiale a populaţiilor primitive sau cel mult a culturii materiale a tuturor popoarelor, indiferent de treapta civilizaţiei pe care se găsesc ele. Simion Mehedinţi făcea însă parte dintre „etnografii" care vedeau în această disciplină o ştiinţă a specificului fiecărui popor, pe oricare treaptă de dezvoltare istorică s-ar afla. În concepţia lui Simion Mehedinţi, fiecare din născocirile prin care omenirea a stabilit legături cu natura, asigurînd un echilibru aproximativ al vieţii sale în societate, a contribuit la progresul general; aşa că nimic nu-i de dispreţuit, dar nici nu-i este îngăduit etnografului să se limiteze cu cercetările sale numai la produsele civilizaţiilor populaţiilor dezvoltate sau mai puţin dezvoltate, ci trebuie să urmărească toate formele de manifestare (materială şi spirituală) a popoarelor atît în faza lor de izolare geografică — voită ori provocată — ,cît şi în aceea a relaţiilor cu alte popoare, alte ,,civilizaţii'' şi ,,alte culturi''. Interesează foarte mult şi modul cum popoarele reacţionează faţă de influenţele din afară. De pildă, este evidentă influenţa stilului gotic în bisericile din Maramureş ori nordul Moldovei; totuşi, artiştii autohtoni, adaptîndu-l la materialul local şi la nivelul lor de trai modest, au realizat forme şi echilibru în dimensiuni care imprimă construcţiilor respective o notă de originalitate şi farmec deosebit. Dar nu numai atît, etnograful — în cercetările lui complete — nu se poate opri numai la studiul obiectelor şi al manifestărilor tradiţionale, ci trebuie să continue cu cercetarea creaţiilor şi manifestărilor actuale, urmărind modul cum popoarele se adaptează la tehnica şi la cultura actuală şi cum, în această adaptare, îşi pierd ori nu personalitatea. Modă sau asimilare corespunzătoare specificului etnic respectiv? Aceasta era problema de bază a etnografiei popoarelor moderne după Simion Mehedinţi.

Simion Mehedinţi combate creşterea generaţiilor rupte de specificul nostru naţional, care nu cunoşteau şi nu înţelegeau marile probleme ale pămîntului şi poporului românesc. Acestuia îi trebuia o şcoală adaptată la realităţile noastre, o ,,şcoală a poporului'', o ,,şcoală a muncii'' legată de problemele vieţii din satele şi din oraşele noastre. El a dat această şcoală prin reforma din 1918 şi din această reformă a rămas cel puţin un lucru esenţial: colaborarea dintre şcoală şi părinţi. S-a putut crede că această concepţie porneşte dintr-un naţionalism rău înţeles sau — în cazul cel mai bun — din conservatorism. În realitate, Simion Mehedinţi era doar împotriva împrumuturilor cu orice preţ din simplă modă şi necorespunzătoare condiţiilor şi necesităţilor reale ale pămîntului şi poporului nostru. Aceasta era o judecată nu de ,,conservator'', ori de ,,naţionalist'', ci de etnograf. Este adevărat că uneori modul de prezentare a ideilor şi soluţiilor propuse putea provoca astfel de îndoieli, dar gîndirea lui Simion Mehedinţi — ca a tuturor oamenilor cu personalitatea puternică — trebuia şi trebuie raportată la întreaga lui operă, la liniile mari ale gîndirii sale sociale şi etnografice. Cel puţin, *Şcoala poporului*, *Şcoala muncii* (*Altă creştere*), *Trilogia Ştiinţei* (*Cercetător*, *Erudit*, *Savant*), *Coordonate etnografice*, *Caracterizarea unui popor prin munca şi uneltele sale*, *Trilogii* (*Ştiinţa—Şcoala—Viaţa*) cu aplicări la poporul român trebuie citite în acest sens — deşi titlurile celor mai multe dintre aceste lucrări par depărtate de etnografia clasică — pentru a putea înţelege şi aproba critic concepţia etnografică a lui Simion Mehedinţi şi nădejdea pe care o punea el în etnografie pentru buna îndrumare în educarea tinerelor generaţii.

Ca şi în geografie, Simion Mehedinţi a dat puţine lucrări de etnografie de teren — mai mult însemnări şi caracterizări răspîndite prin studiile lui teoretice, prin manualele universitare şi şcolare. În schimb, a orientat în această direcţie pe mulţi dintre elevii săi, care, ajunşi profesori, au continuat şi adîncit opera ,,magistrului''. Astfel, C. Brătescu a urmat la Berlin şi etnografia, aplicînd-o în studiile lui referitoare la populaţia Dobrogii ; G. Vîlsan a atacat probleme de etnografie teoretică şi aplicată la poporul român şi a contribuit la crearea şcolii etnografice din Cluj, unde a dezvoltat o bogată activitate Romulus Vuia.

Pe profesorul Simion Mehedinţi l-au preocupat — în materie de etnografie aplicată la poporul român — mai ales două probleme : a populaţiei oraşelor şi a mişcărilor oscilatorii cu turmele de oi, cunoscute, în toate ţările mediteraneene şi în Carpaţi, sub numele de transhumanţă. Celui care scrie aceste rînduri i s-a dat în 1910 ca temă : Bucureştii din punct de vedere antropogeografic şi etnografic. Dar nu a fost singurul îndemnat să se ocupe de etnografia oraşelor româneşti. Preocuparea a fost transmisă generaţiilor următoare şi ea a depăşit cadrele etnografiei propriu-zise, trecînd în cele ale geografiei, fără să piardă însă din vedere tema iniţială : populaţia oraşelor şi felul cum specificul ei se răsfrînge în fizionomia şi funcţiunile acestora. Experienţa ultimei jumătăţi de veac a dovedit însă — şi în această serioasă problemă a poporului nostru — cît de greu este să desparţi între ele etnografia de „geografia umană", mai ales în concepţia largă despre etnografie pe care o preconiza Simion Mehedinţi.

Totuşi, pînă la urmă s-a ajuns la unele concluzii — mai mult de ordin metodologic — datorită cărora geografia oraşelor nu a încercat să se despartă de etnografia acestora — ceea ce nu era şi nu este de dorit — , ci să-şi precizeze sarcinile. Nu este însă locul să insistăm aici asupra acestor rezultate. A fost suficient să amintim doar că iniţiatorul şi îndrumătorul timp de mulţi ani în această problemă majoră a fost geograful şi etnograful S. Mehedinţi.

În problema transhumanţei, Simion Mehedinţi a fost de părere — paralel cu Emm. de Martonne şi cu G. Vîlsan — că este vorba de o pendulare sezonieră cu turmele între păşunea din munţi — pe poalele cărora se întindeau vetrele unor sate mari, bine gospodărite — şi păşunea de iarnă, din Şesul Tisei, al Dunării de Jos ori al Dobrogii etc. Locuitorii satelor mărginene de lîngă Sibiu erau — majoritatea — ocupaţi cu agricultura şi numai o parte dintre ei — cei mai tineri şi mai rezistenţi — urcau vara la munte şi coborau iarna la şes.

Cu prilejul urmăririi „drumurilor transhumanţei" a făcut analiza minuţioasă a vieţii materiale a ciobanilor (stîna, adăposturile, instrumentarul, îmbrăcămintea, felul de trai, obiceiurile şi nedeile pe vîrful munţilor), adică tabloul complet al unei vieţi organizate în strînsă legătură cu mediul natural şi social (căci ciobanii porniţi în transhumanţă cu turmele trebuiau să cunoască bine terenul şi moravurile locuitorilor din satele prin care treceau sau la care poposeau). În felul acesta păstorii transhumanţi au contribuit, între altele, şi la unificarea — în limbă şi obiceiuri — a poporului nostru. Cei rămaşi acasă — şi aceştia erau majoritatea sedentari — au învăţat şi ei multe din experienţa celor plecaţi cu turmele în lume, dar întorşi vara în satele lor de origine. Este, aşadar, una dintre cele mai regretabile copilării şi mai sfruntate neadevăruri să se confunde transhumanţa cu nomadismul. De acest adevăr erau convinse generaţiile care au trecut pe sub mîna profesorului Simion Mehedinţi şi au urmărit împreună cu el rezultatele studiilor de etnografie rezervate păstoritului românesc din Carpaţi.

În cursurile lui de etnografie, ținute ani în șir la Universitatea din București după 1930, Simion Mehedinți, pe lîngă noțiunile de etnografie descriptivă (pornind de la eschimoși la polinezieni), a atacat însă frecvent și probleme de etnografie românească și, în legătură cu aceasta, probleme de etnopedagogie. Aceste cursuri au fost numai litografiate — și nu totdeauna sub controlul amănunțit al profesorului. Totuși, ele cuprind fapte și sugestii vrednice de luat în seamă și de reflectat asupra lor. Deosebit de interesante și personale erau prelegerile de deschidere a cursurilor anuale ; și asupra unora din acestea vrem să insistăm aici. În vremea aceea tineretul era în căutarea unei formule de participare mai eficace la viața publică, iar profesorul lor le punea întrebarea : „Ce însemnează o generație nouă" ? Din punct de vedere biologic, răspunsul este ușor de dat : „Este trecerea de la părinți la copii". Cu totul alt înțeles are această noțiune din punct de vedere etnografic. „Pentru etnografie (care este știința ce descrie, caută să explice și să caracterizeze civilizația și cultura popoarelor), o generație nouă nu poate să fie decît aceea care introduce elemente noi în civilizația și cultura unui popor și un ritm nou în viața poporului respectiv, adică îi adaugă și alte mijloace de adaptare la mediul geografic și social".

Astfel, problema succesiunii și a rolului generației noi devenea o problemă de etnografie. Și iată, mai precis, cum. O generație nouă trebuie să înceapă prin a-și cunoaște poporul în tot ce are el original și capabil, nu numai de „adaptare" inteligentă la mediul natural și social, deci o susținere a vieții vegetative, dar și în privința progresului său material și spiritual. Făcînd această recomandare, echivalentă cu îndemnul la cercetarea etnografică, Simion Mehedinți încearcă o schițare a felului cum ultimele generații, între care și a sa, și-au asigurat teritoriul etnic, cum și-au procurat hrana, îmbrăcămintea, locuința, deplasările pe teritoriu, cum și-au întreținut viața spirituală. Poate nu s-a făcut acestor generații de către nimeni un mai aspru rechizitoriu decît cel schițat de Simion Mehedinți (este adevărat într-o formă care aparține — în largă măsură — și editorului cursului). Cei care-l cunoșteau pe profesor de mai multă vreme și mai îndeaproape își dădeau seama totuși că, în linii mari, aceasta îi era convingerea. Generațiile trecute acumulaseră multe greșeli, soldate cu o serie de regrese în toate domeniile de mai sus. În special se arăta necruțător față de împrumuturile inutile sau nepotrivite cu specificul pămîntului și poporului românesc, mai mult decît aspru cu atitudinea claselor dirigente, care nu au frînat exploatarea de jaf din pădurile țării, desțelenirile făcute cu o tehnică neprevăzătoare numai în vederea cîștigului cît de mare din exportul cerealelor etc. Și totuși Simion Mehedinți avea dreptate : toate cele constatate erau dovezi materiale ale comportării clasei exploatatoare, care în goana după cîștig nu mai păstra echilibrul dintre legile naturii și necesitățile fiziologice și sociale ale omului.

Pornind de la aceste constatări — care, privite în perspectiva timpului, ni se par astăzi prea generalizate — , Simion Mehedinți trasa noilor generații un adevărat program de largă perspectivă : restaurarea pădurilor, restaurarea rîurilor, restaurarea podgoriilor, restaurarea apiculturii, grija de sănătatea poporului, întremarea propriei noastre culturi, începînd cu „repararea limbei", năpădită de neologisme și barbarisme, și terminînd cu promovarea științei, a artei și a moralei.

Interesant că la Simion Mehedinţi tot acest program ,,etnopedagogic'' se întemeia pe ,,diagnoze etnografice''. El recomanda, în acelaşi timp, o strînsă legare a viitorului de trecut, adică de tradiţia sănătoasă a folosirii — cu pricepere şi ataşament — a condiţiilor şi resurselor ţării.

Insistenţa lui Simion Mehedinţi în privinţa sprijinirii oricărei legiferări, oricărei acţiuni de interes colectiv pe o bună cunoaştere a ,,civilizaţiei şi culturei'' originale a poporului nostru, *deci pe studiile etnografice*, i-a atras critici severe şi, în primul rînd, acuzaţia de conservator sau tradiţionalist şi de ,,naţionalist''. A-şi cunoaşte propriile sale calităţi şi defecte, ca popor, şi a urmări întărirea calităţilor prin ştiinţă, artă şi a organiza lupta contra defectelor şi greşelilor poporului căruia îi aparţii nu înseamnă naţionalism strîmt, mai ales cînd, aşa cum l-au cunoscut pe Simion Mehedinţi foştii lui studenţi aparţinînd minorităţilor naţionale : germani, maghiari, evrei (cei mai mulţi încă în viaţă), acesta propovăduia respectarea fiecărui neam, avînd faţă de toţi o purtare cît se poate de civilizată şi chiar părintească.

Cît priveşte conservatorismul sau tradiţionalismul lui — de care am mai vorbit — , iată un citat dintr-un curs de etnografie litografiat : ,,Dar dacă am exprimat acest deziderat (ataşarea de specificul civilizaţiei şi culturii româneşti) pe temeiul diagnozelor etnografice, asta nu înseamnează să reînviem trecutul integral al vieţii poporului nostru... Nu poate să fie vorba de reînvierea totală a trecutului. Toate invenţiile tehnice moderne sînt bine venite, dar cu o condiţie indispensabilă : să însemneze un real *progres*, nu *regres*. Dacă tehnica însemnează, real, o uşurare a muncii şi o înnobilare a vieţii, nu poate să rămîie o clipă de îndoială că invenţiile sînt bine venite şi datoria fiecărui popor este să le armonizeze condiţiilor lui de viaţă.

De bună seamă, sînt o sumă de forme şi condiţii de civilizaţie, de adaptare la mediul natural, care sînt *bunurile tuturor*. Totuşi, nu-i mai puţin adevărat că, pe lîngă forme, mijloace şi metode de viaţă internaţională, sînt, în unele regiuni, în viaţa fiecărui popor, condiţii speciale şi originale unde progresul technic nu se poate întrebuinţa în întregime''.

În concluzie, Simion Mehedinţi a conceput etnografia ca o descriere şi explicare a specificului fiecărui popor, indiferent unde se află el pe glob şi indiferent de treapta de civilizaţie şi organizare politică în care se găseşte. El a considerat etnografia ca o disciplină ştiinţifică militantă, pusă în slujba educării şi progresului popoarelor, considerate fiecare în parte, dar şi legate între ele prin bunuri şi prin mijloace de utilizare a resurselor şi condiţiilor naturale şi sociale comune.

Chiar dacă nu sîntem de acord cu tot ce cuprinde opera etnografică şi geografică a lui S. Mehedinţi, limitată de concepţiile idealiste dominante în acea vreme în ştiinţă, lectura şi consultarea ei rămîn totuşi deosebit de necesare pentru istoricul etnografiei româneşti şi pentru aportul acesteia la constituirea şi la progresul studiilor etnografice în ţara noastră.

SIMION MEHEDINŢI ET L'ETHNOGRAPHIE

L'activité scientifique de Simion Mehedinţi se divise en deux grandes périodes : dans la première, il s'est occupé surtout de la géographie physique générale, synthétisée dans son œuvre capitale : *Terra* (1930) ;

dans la deuxième — précédée par des travaux d'ethnopédagogie comme : *Une autre éducation* : *l'école du travail*; *Le Peuple* — il s'est consacré à la préparation d'une autre œuvre de grande synthèse : *Ethnos*.

Il n'a pas réussi à atteindre ce dernier but, mais il a laissé des études ethnographiques générales, un manuel d'anthropogéographie et d'ethnographie et des cours d'ethnographie lithographiés qui nous permettent de préciser sa conception ethnographique et sa contribution à la constitution de l'ethnographie roumaine. Citons parmi ses études théoriques : *Coordonnées ethnographiques* : *civilisation et culture*; *La trilogie de la science* : *chercheur, érudit, savant*; *Les caractéristiques d'un peuple par son travail et ses instruments de travail*, etc.

S. Mehedinţi concevait l'ethnographie comme une science qui décrit et explique les caractères spécifiques de chaque peuple sans regard à la place où il se trouve sur le globe ni à son degré de civilisation et de culture. Il considérait l'ethnographie comme une science militante mise au service de l'éducation et du progrès des peuples, étudiés en ce qu'ils ont d'original ou influencés par la civilisation étrangère. On voit que S. Mehedinţi regardait l'ethnographie par les yeux d'un géographe pour lequel la civilisation des peuples est une résultante des relations entre la société et le milieu ambiant immédiat ou plus éloigné.

Ses études d'ethnographie régionale sont peu nombreuses ; mais on trouve beaucoup d'observations ayant ce caractère dans ses différentes synthèses théoriques, dans ses manuels de lycée, dans ses cours universitaires. Il a joué un rôle très important dans l'initiation et l'orientation des recherches ethnographiques régionales de ses élèves surtout dans deux problèmes : l'ethnographie des villes de la Roumanie et l'ethnographie des bergers roumains des Carpates.

Même si nous ne sommes pas toujours d'accord avec les idées et les interprétations qu'on trouve dans l'œuvre ethnographique de S. Mehedinţi, la lecture en reste très instructive, non seulement par sa valeur historique mais aussi par son contenu.

CERCETĂRI DE FOLCLOR MUZICAL LA TEODOR T. BURADA

ELISABETA DOLINESCU

Teodor T. Burada în timpul deplasărilor pe teren.

Între figurile de seamă care au ilustrat cultura românească la intersecţie de veacuri, Teodor T. Burada (1839—1923) ocupă nu numai un loc important, dar şi dintre cele mai originale.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 1, p. 13—25, Bucureşti, 1967

Avînd o vastă erudiție și un larg orizont cultural, Teodor Burada a abordat într-un mod propriu cele mai diverse discipline din latura umanistică, încă necercetate pînă la el, iar în ceea ce a realizat se oglindește caldul său patriotism ce străbate întreaga operă. Se vede acest lucru și din faptul că a cercetat grupurile răzlețite de români dincolo de granițele țării, peregrinînd în locuri relativ depărtate — Peninsula Balcanică, Istria, Asia Mică, Arabia etc.

Activitatea lui, bogată și variată în preocupări, cuprinde între diversele domenii de cercetări (istorice, arheologice, literare, folclorice etnografice, juridice) și pe acela al muzicii. Și dacă multiplele sale forme de manifestare sînt în parte cunoscute [1], activitatea muzicală, care ocupă un loc important în preocupările sale, este prea puțin valorificată. Nu s-a subliniat suficient pînă acum că el este și un renumit muzician : muzicolog, critic muzical, pedagog (profesor la conservator), concertist și, totodată, folclorist.

Din bogata sa activitate de muzician, articolul de față se va limita doar la cea de folclorist muzical.

★

În evoluția preocupărilor legate de creația populară, predecesorii lui Burada ajunseseră la o serie de observații în legătură cu folclorul muzical românesc. Menționăm astfel că încă din decada a IV-a a secolului al XIX-lea începea să aibă căutare tot mai mult muzica populară românească și să se înfiripeze acțiunea de culegere a creației populare. Anterior, aceasta cunoștea doar un număr restrîns de notații, culese de artiști străini în trecere sau stabiliți definitiv în țară. Acesta este, între altele, cazul violonistului Bernard Romberg, care, în trecere prin Moldova în anul 1809, „a încîntat pe locuitorii din Iași sunînd variațiile pe ariile moldovene *Mititica*" [2].

În prima colecție mai importantă, scoasă în anul 1834 de François Rouschitzki [3], stabilit în Moldova ca șef de muzică, nu avem, de pildă, decît circa 40 de melodii. De-abia în jurul anului 1850 apar colecții mai importante scoase de muzicieni ca J. A. Wachmann [4], Henri [5], Ch. Mikuli [6]. Toate acestea aveau același scop, așa cum afirma Vasile Alecsandri cînd saluta cu entuziasm albumul lui Mikuli, și anume să aducă „un contingent de mare preț la comoara cunoștinței Europei în privința naționalității noastre".

---

[1] Vezi I. C. Chițimia, *Teodor T. Burada, folclorist și etnograf*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", an. IV, 1955, p. 95—171.

[2] „Albina românească" — Gazetă politică și literară, nr. 89, la Iassi, joi, 10 XI 1849, an. XXI, p. 377 ; Theodor T. Burada, *Almanahŭ muzicalŭ*, an. I, 1875, Iași, p. 57.

[3] Fr. Rouschitzki, *Musique orientale, 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, arrangés et dediés à son Excellence Monsieur de Kiseleff* [Iași].

[4] J. A. Wachmann, *Mélodies valaques pour le piano*, I, Roumania — Wienne, chez H. F. Müller ; II, *Bouquet de mélodies valaques originales*, chez H. F. Müller ; III, *L'Écho de la Valachie*, Vien, F. Wessely, vormals H. F. Müller, W-we ; IV, *Les bords du Danube*, Wienne, Wessely et Büssing, ci-devant H.F. Müller W-we.

[5] Henri, *Airs nationaux roumains transcrits pour Piano*, Pietro Mechetti Carlo, Vienne. [După cum a arătat G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 391, numele complet al autorului este A. Henri Ehrlich (Alfred Heinrich Ehrlich)].

[6] Charles Mikuli, *Douze airs nationaux roumains* (Ballades, chants de bergers, airs de danse etc.) recueillis et transcrits pour le piano, I—IV, Leöpol, Wild.

Importanța colecțiilor — în afară de scopul politic menționat — consta și în faptul că dădeau imbold pentru alte culegeri și puneau la îndemîna creatorilor un material inedit, ce va fi prelucrat, în parte, de compozitori ca A. Flechtenmacher, Caudella etc.

În același timp cu culegătorii menționați, Anton Pann [7] a adus o contribuție cu totul originală la studierea muzicii populare românești. Aceasta constă în primul rînd în culegerea unora din melodiile din mediul sătesc și nu orășenesc, în prezentarea simplă a melodiilor — voce și text — și nu cu acompaniament de piano. De altfel, publicul căruia i se adresa Anton Pann erau cei dornici de ,,cîntec românesc, în limba românească".

În privința autenticității melodiilor, se știe că Anton Pann ,,a modificat cîntecele", ,,le-a dres", ,,le-a corectat" sau ,,le-a prelucrat", conform modei timpului, așa cum de altfel vor proceda și V. Alecsandri și At. Marienescu.

La unii dintre muzicieni se constată totuși preocuparea de a reda întocmai melodiile, ca în cazul lui Henri și Wachmann, care-și propuseseră să le redea ,,așa cum le-au auzit din gura trubadurilor populari".

Aceeași preocupare o întîlnim și la Al. Berdescu [8], între anii 1860 și 1862. Astfel, el își propusese să păstreze ,,caracterul național al melodiei și acompaniamentului". Pentru prima dată discută ,,respectarea întocmai a ritmului", cu anumite reguli care interesează mai tîrziu creația populară orășenească. De asemenea sînt date pentru prima oară formulele ritmico-armonice de acompaniament, care sînt folosite și astăzi de lăutarii din Muntenia.

Berdescu reprezintă o etapă nouă în dezvoltarea folcloristicii românești, față de predecesorii săi Wachmann, Mikuli, Henri. De altfel, este strîns legat și de dezvoltarea culturii muzicale în general, care începe să se înfiripeze și care ajută în același timp la dezvoltarea gustului maselor pentru muzică românească. Astfel, *Baba Hîrca* lui Flechtenmacher, care se inspiră din creația populară, ,,a încîntat într-atîta pe locuitorii mahalalelor Bucureștilor", încît au dat năvală la toate reprezentațiile trupei lui Millo.

O nouă contribuție la dezvoltarea folcloristicii muzicale o găsim mai apoi la N. Filimon, care în articolul său *Lăutarii și compozițiile lor* [9] preconizează metoda comparativă în cercetarea muzicii românești. Iar pentru a avea o muzică națională caracteristică, Filimon afirmă că adevărata muzică națională trebuie căutată în ,,muzica țăranilor din toate părțile locuite de români" și în cercetarea comparată a ,,muzicii poporului nostru cu aceea a popoarelor cu care au venit în contact, pentru a stabili specificul național", sau, cum afirmă Filimon, ,,să facem explorațiune în Italia, Ispania și Francia meridională și apoi din analogia ce vom găsi între aceste diferite elemente muzicale să stabilim adevăratul caracter al muzicii noastre".

---

[7] Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notație modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, București, E.S.P.L.A., 1955. Vezi Anton Pann, *Spitalul amorului sau Cîntătorul Dorului*, ed. I, br. 1—2, București, 1850; ed. a II-a, br. 1—6, București, 1852.

[8] Al. Berdescu, *Melodii române*. Scrise pentru prima oară în toată originalitatea și caracterul lor național astfel cum le eczecutează lăutarii români. Pentru piano-forte de... Caiete 1—9, București (1860—1862). Conțin în total 41 de melodii populare, orășenești, răspîndite prin lăutari.

[9] ,,Buciumul" nr. 312 din 21 XI 1864.

Acesta era stadiul de dezvoltare al preocupărilor pentru folclorul muzical românesc cînd intră în arena preocupărilor incipiente ale cercetării creației populare personalitatea multilaterală a lui Teodor T. Burada.

Din activitățile sale multiple, primele contribuții pe care le dă sînt legate de problemele de muzică, de care era pasionat, avînd o temeinică cultură de specialitate, însușită încă din familie [10], unde a avut o serie de profesori renumiți pentru acea vreme [11], apoi perfecționată în străinătate [12]. La aceasta se adaugă, bineînțeles, o frumoasă cultură generală[13], cunoscînd mai multe limbi — franceza, germana, rusa, italiana, bulgara, turca, neogreaca, latina și într-o oarecare măsură greaca veche și slava veche. Această serioasă pregătire l-a ajutat pe muzicianul poliglot să aibă un orizont larg în preocupările sale.

Privită prin această largă perspectivă de cunoaștere multilaterală a fenomenului cultural, Teodor Burada consideră muzica un factor important în dezvoltarea culturii românești, afirmînd că „avem datoria ca muzica să fie un stîlp puternic pe care să se reazime educația și civilizația poporului nostru" [14].

De timpuriu se remarcă prin concerte de vioară [15], executînd întotdeauna, alături de piese clasice, și cîntece populare românești, nelipsite în programele concertelor sale susținute în țară și străinătate [16]. Se distinge ca un violonist virtuos și pasionat, după cum remarcă presa timpului. Trecînd peste mentalitatea vremii, ce considera că ieșirea pe scenă ca violonist aparține numai tarafurilor de lăutari, și nicidecum boierilor, săvîrșește prin aceasta un act de curaj. Totodată se integrează ideilor progresiste ale intelectualității vremii din diverse specialități ca : B.P. Hasdeu, V. Alecsandri, Gr. Tocilescu, A. Flechtenmacher, Ed. Caudella etc., care nu numai gîndeau prin prisma ideilor pașoptiștilor, dar și militau pentru dezvoltarea unei culturi naționale.

Însușindu-și gîndirea contemporanilor săi, Teodor T. Burada valorifică și el elementul popular în întreaga sa activitate. De la faza de executant al cîntecelor populare, el ajunge la cercetarea folclorului muzical, care pe acea vreme capăta tot mai multă consistență.

---

[10] Tatăl său, vornicul Teodor Burada, cunoștea pianul și chitara. El alcătuiește prima metodă de chitară cu titlul *Gramatica românească pentru fundamentul chitarei*, în anul 1823. A înființat un pension de fete, unde dădea lecții de pian și chitară. În casa vornicului aveau loc serate muzicale, cîntîndu-se pentru prima oară în Moldova muzică clasică, de Beethoven, Mozart, Mendelsohn, Haydn și alții. E socotit primul pedagog de muzică din Moldova, deschizînd drumul muzicii clasice moderne în locul muzicii orientale.

[11] Adolf Flechtenmacher, Paul Hett, Ed. Hübsch, Constantin Gross (fost director al conservatorului de muzică și declamațiune din Iași).

[12] A absolvit Conservatorul de muzică din Paris, clasa violină cu Delphine Alard și clasa armonie cu H. Reber și I. Clapissen, trecînd examenul de absolvire în anul 1863.

[13] Absolvent al Academiei Mihăilene din Iași, este licențiat în drept al Universității din Paris, 1865.

[14] *Un studiu inedit asupra muzicii românești de T. T. Burada* (*Din trecutul muzicologiei noastre*), în „Muzica", an. XII, 1962, nr. 11, p. 35.

[15] La vîrsta de 15 ani, în 1854, concertează prima oară cu scripca în mînă pe scena teatrului vechi (zidit la 1832 de frații Foureaux, colț cu Teatrul Național). *Serbarea jubileului artistic de 50 ani a d-lui Teodor T. Burada*, în „Asociația generală a artiștilor", Iași, 22 mai 1904, p. 10.

[16] A susținut peste 100 de concerte în țară și străinătate, în majoritate în scop de binefacere, pentru instituții, profesori etc. în „Asociația generală a artiștilor", Iași, 12 mai 1904, p. 1—11.

Colecțiile de folclor muzical apărute pînă în jurul anului 1870 conțineau trăsături în general comune, legate de scopul și gustul vremii. Astfel : locul de culegere era orașul și informatorul — lăutarul ; genurile de preferință erau : romanțe, cîntecul orășenesc, jocul și mai rar balada și doina, iar criteriul selectiv al melodiei era cel estetic.

Excepție făceau, după cum am amintit, lucrările lui Anton Pann și concepția lui N. Filimon.

Față de începuturile timide ale muzicii românești, mult italienizată pe acea vreme, Burada este din ce în ce mai preocupat de cultivarea muzicii noastre naționale. Din dorința de cunoaștere a trecutului nostru muzical încep primele sale cercetări de muzică românească, din scriptele vechi. Scopul acestei acțiuni ne este dezvăluit de Burada însuși : să cunoască ,,modul cum era muzica noastră populară în timpurile vechi și în ce chip originalitatea ei se deosebea de a celorlalte popoare cu care era în atingere". Rezultă de aici că el nu se mulțumea cu cunoașterea faptelor contemporane lui, ci dorea să le înțeleagă istoric.

În lumina acestui nou orizont, Burada lărgește sfera preocupărilor cu privire la folclor printr-o concepție și metodă nouă față de predecesori.

În primul rînd, el consideră folclorul ca fenomen ce se dezvoltă și trăiește în societate, legat de manifestările, datinile și obiceiurile poporului, nu ca un fenomen de sine stătător. Prin urmare, el explică latura spirituală a folclorului în corelație cu latura materială. Pentru acest considerent, el se îndreaptă spre manifestările de viață ale poporului, cu obiceiurile vechi tradiționale, cu datini și prilejuri la anumite ocazii, afirmînd : ,,nimic nu e mai caracteristic în viața unui popor ca datinile sale"[17]. Totodată se ocupă cu predilecție de acele obiceiuri ce folosesc și muzica, după cum ne spune : ,,la obiceiurile, datinile și moravurile poporului românŭ, darŭ văzîndŭ că la cea mai mare parte din ele, muzica jóca un rolŭ importantŭ și neapăratŭ trebuitóre, pentru a se putea practica și îndeplini, precumŭ s-o fostu făcutŭ din vechime"[18].

Considerînd deci că muzica joacă un rol important în desfășurarea obiceiului respectiv, publică primul său studiu de folclor în legătură cu ,,întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului românu"[19]. Prin aceste cercetări ale obiceiurilor tradiționale din care muzica este nelipsită, Burada desțelenește drumul parcurs în parte doar de Cantemir[20] și scoate la lumină, pentru prima oară, noi genuri ale creației populare. În felul acesta culegătorului i se alătură cercetătorul.

1. *Obiceiuri vechi, tradiționale*

Primele cercetări folclorice ale lui Burada sînt în legătură cu obiceiurile vechi tradiționale, și anume : a) obiceiuri legate de anumite date calendaristice ; b) obiceiuri în legătură cu munca sau fertilitatea solului ; c) obiceiuri din ciclul familiei.

---

[17] T. T. Burada, *Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, în ,,Almanah muzical", an. II, 1876, p. 52.

[18] *Ibidem*, p. 52.

[19] *Ibidem*, p. 51—79, și T. T. Burada, *Priveliști, datini, jocuri și petreceri populare*, partea I din *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915, p. 26—32.

[20] D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Iași, 1851, cap. XVIII, ed. a II-a, p. 275, trad. G. Adamescu, București, 1942, p. 150.

a) Din primul ciclu al obiceiurilor legate de date calendaristice, menționează pentru prima dată *Plugușorul*, *Irozii sau Vicleimul*, *Jocul păpușilor*, *Sorcova și Turca sau Capra*. Menționează și obiceiul *Udarea cu apă* și *Chiraleisa*, datini vechi, în parte dispărute din practica poporului.

Aceste datini sau, cum le spune Burada, „obiceiuri strămoșești, transmise prin tradiție de la o generație la alta", au loc în timpul sărbătorilor de iarnă, la 25 decembrie (Crăciunul) și Anul Nou. În studiul său Burada face unele referiri la *Saturnalele* și la *Calendele* romanilor. Atît despre colinde, cît și despre cîntecele de stea, el afirmă că au un conținut religios, ceea ce dovedește că nu sesizase și conținutul profan al colindelor, deși este atestat încă de la 1647 [21].

Pentru obiceiurile menționate, Burada publică și melodiile atît în *Almanah muzical*, cît și în *Istoria teatrului din Moldova* [22].

Extinzîndu-și cercetările atît în țară cît și peste hotare, urmărește colindele în Transilvania, Bucovina, Dobrogea, Banat, precum și la grupurile răzlețite dincolo de granița țării, descriind obiceiurile întîlnite în Macedonia, Bitinia (Asia), la românii din Moravia și la cei din Silezia austriacă. În ceea ce privește *Cîntecele de stea*, ele sînt întîlnite în toată țara, și la românii din Macedonia.

Burada este preocupat și de caracterul social al obiceiurilor vechi, pe care îl ilustrează cel mai bine în manifestările populare *Irozii sau Vicleimul* și *Jocul păpușilor*. Ambele au atît caracter dramatic, cît și comic, fiind, după Burada, manifestări ale teatrului vechi popular. El este primul care le scoate la lumină, îndeosebi *Jocul păpușilor*, după cum afirmă : „nimeni pînă în Moldova n-a dat la lumină *Jocul păpușilor*" [23].

Alt obicei prezentat de Burada este *Plugușorul*, veche datină antică de Anul Nou, pe care îl leagă de obiceiul romanilor *Opalia*. Despre acest obicei afirmă că este de două feluri : colinda propiu-zisă, care este un „recitativ monoton și uniform în măsură și la sfîrșit cu un refren : ia mai sculați, măi, hăi, hăi" (ce se pronunță în cor de mai mulți) — care se întîlnește și în Istria și Galiția —, și o formă teatrală, ca pe teritoriul daco-roman și în regiunea Chersonului, în care apar plugul tras de boi, pocnete din bice și harapnice, precum și străvechiul instrument popular, buhaiul. De la românii din Istria, Moravia, Galiția ne descrie obiceiul de a umbla în cete, pocnind din bice, sunînd clopoțelul și recitînd „colidva", după ce aruncă boabe de grîu, orz etc. La cei din Galiția, cetele sînt însoțite de muzică, din zurnă (oboi) și gaidă (cimpoi), și merg jucînd. La românii din Bitinia (pisticoși) s-a păstrat obiceiul corului din Macedonia. Acest obicei îl publică Burada în multe lucrări [24].

Sorcova, obicei practicat în ziua de Anul Nou, e din timpurile cele mai vechi în Țara Românească și mai nou în Moldova [25].

---

[21] E. Dolinescu, *Date despre folclorul muzical românesc la călătorii din prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 10, 1965, nr. 3, p. 280.

[22] Vezi T. T. Burada, *Despre întrebuințarea muzicii. . ., op. cit.*, p. 53—56, și *Priveliști, datini. . ., op. cit.*, p. 26—32.

[23] T. T. Burada, *Despre întrebuințarea muzicii. . ., op. cit.*, p. 54—62.

[24] *Ibidem*, p. 62—63 și *Priveliști, datini. . ., op. cit.*, p. 46—54. T. T. Burada, *O călătorie în Dobrogea*, Iași, 1880, p. 30.

[25] T. T. Burada, *Priveliști, datini. . ., op. cit.*, p. 54—56.

Burada prezintă de asemenea *Nunta Țărănească*, reprezentată de Anul Nou de tineri cu lăutari și vornicei [26]. *Capra sau Turca* [27], numită în Valahia *Brezaia*, este, spune Burada, un obicei de Crăciun moștenit de la greci și romani. El amintește descrierile făcute de Cantemir și de Sulzer și arată că se întîlnește și la ruteni sub denumirea de „Malanka".

b) *Dintre obiceiurile legate de muncă și de fertilitatea ogoarelor*, Burada prezintă *Drăgaica* [28], obiceiul practicat cu joc și muzică la 24 iunie, cînd se coc semănăturile, pe care l-a întîlnit în Dobrogea, Macedonia, Polonia, la rutenii ucrainieni etc. Descris de Cantemir, se practica în vremuri vechi și în Moldova.

Caloianul [29] se numește în Dobrogea „Scaloian". Sim. Fl. Marian consideră că Burada este descoperitorul acestei datini. Menționează existența obiceiului și sub denumirea de „Caloițe" și de „Mumița ploii" și „Tătiț-al soarelui".

Lăzărerul, practicat în Sîmbăta lui Lazăr sau a Floriilor, este întîlnit atît la românii din Macedonia, cît și la cei din Tesalia [30]. *Paparudele* [31], ca și *Caloianul*, se practică a treia marți după Paști sau în zilele de secetă, pentru a provoca ploaia.

În afară de aceste obiceiuri autentic populare, Burada descrie în *Priveliști și jocuri teatrale* [32] o serie de jocuri teatrale, care, deși n-au caracter popular, ci sînt reprezentații de curte introduse de fanarioți, au intrat în bună parte în practica populară, lărgind în acest fel concepția despre teatrul popular.

Din rîndul acestora fac parte : *Scrînciobul*, *Pehlivanii*, *Măscăricii*, *Suitarii*, *Geamala*, *Hagi-Ivat*, *Cucii*, *Saegii*, *Scoaterea cailor domnești la ciair*, *Jocul Halcalei*.

c) *Obiceiuri din ciclul familial*. Din ciclul obiceiurilor familiale, T. T. Burada se ocupă de asemenea pentru prima dată la noi atît de nuntă, cît și de înmormîntare, urmărindu-le și descriidu-le nu numai pe cele din țară, ci și pe cele ale grupurilor de români pe care le-a vizitat.

Din repertoriul de melodii ce se întîlnesc la nunți, el publică *Cîntecul petelei*, executat în timp ce se gătește mireasa, apoi o arie care nu diferă de cîntecul petelei — cînd mireasa se întoarce de la biserică — și cîntecul *Taci, mireasă, nu mai plînge*, cînd mireasa pleacă la mire [33]. Primele două melodii se bucură de o circulație foarte mare, putînd fi întîlnite și în Muntenia și Oltenia. Originea lor orientală, probabil turcească, explică această arie de circulație. Dacă despre nuntă vorbește și Cantemir [34], Burada este primul care publică melodia.

Burada revine de mai multe ori asupra obiceiurilor și cîntecelor întîlnite la înmormîntare [35], unele texte fiind semnalate pentru prima oară de el, cum este cazul cu *Cîntecul bradului*. Fiind continuu preocupat de originea obiceiurilor românilor, face şi în cazul nunţii şi al înmormîntării referiri la ceea ce se obişnuia la romani la însoţirea mortului spre groapă, cu cîntece şi instrumente muzicale, aşa cum întîlneşte şi în Moldova, în Bucovina şi în Hunedoara.

---

[26] *Ibidem*, p. 54.

[27] *Ibidem*, p. 57—62.

[28] T. T. Burada, în „Arhiva", XX (1909), p. 300—301 ; idem, *Priveliști, datini. . ., op. cit.*, p. 76—77.

[29] T. T. Burada, *Caloianul*, în „Arhiva", XV (1904), p. 473—477.

[30] Cf. S. Florea Marian, *Sărbătorile la Români*, vol. II, București., 1899, p. 247.

[31] T. T. Burada, în „Arhiva", XX (1909), p. 298—300.

[32] T. T. Burada, *Priveliști, datini. . ., op. cit.*, p. 73—88.

[33] T. T. Burada, *Despre întrebuințarea muzicii. . ., op. cit.*, p. 66.

[34] D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, *op. cit.*, p. 275.

[35] T. T. Burada, *Datinile poporului român la înmormîntare*, Iași, 1882, p. 158.

În anul 1850, J. A. Wachmann publicase un cîntec de leagăn fără să spună nimic în plus. T. T. Burada publică şi el o melodie de cîntec de leagăn [36] — o variantă foarte apropiată celei a lui Wachmann—, dîndu-ne în plus o serie de indicaţii şi făcînd apropierea de textele folosite de italieni, în care se întîlneşte un refren apropiat de cel românesc : nani, nani.

2. *Dansurile populare*

În afară de obiceiurile, datinile şi moravurile însoţite de muzică, Teodor T. Burada se ocupă de dansurile populare, pe care le cercetează pornind de la aceeaşi nouă concepţie.

Pentru Burada, „danţul e o manifestare a bucuriei, o expresiune a plăcerii şi a momentelor de fericire", şi se naşte în societate o dată cu cîntecul, de care, de altfel, este nedespărţit : „Danţul e tot atît de vechiŭ ca şi cîntul, carele a trebuit să se nască spontaneŭ în sinulŭ celorŭ întăi societăţi". Arătînd legătura inseparabilă a cîntecului cu dansul, el afirmă : „atît din anticitate cît şi din timpurile moderne, să pătrundem în pădurile ce servesc de locuinţe popórelor selbatice, precum şi în bordeele clasei de jos a poporului, cît şi în salónele elegante, şi lucsóse a capitalelor lumei civilizate, vom găsi peste tot loculŭ cîntul şi danţul".

Aşa cum cercetează cîntecul legat de obiceiul sau manifestarea populară, ce se desfăşoară în mijlocul societăţii, la fel se preocupă şi de melodiile dansurilor, pe care le cercetează nu atît pentru frumuseţea lor, cît în legătură cu descrierea jocului respectiv.

Pentru aceste considerente, cercetarea dansurilor formează un studiu tot atît de interesant ca şi cel al obiceiurilor şi datinilor vechi [37]. Cultura bogată pe care o posedă Burada i-a uşurat investigaţiile asupra dansurilor încă din antichitate, urmărindu-le pe parcursul evoluţiei lor istorice. El însuşi ne spune : „vomŭ da o ochire răpide asupra originei deosebitelor danţuri ce au fost uzitate la diferitele popóre, din anticitate mai cu sémă la greci şi la romani ; vomŭ vorbi apoi despre danţurile nóstre, mai cu sémă despre acel al căluşerilor". Vorbeşte despre dansuri la izraeliţi, egipteni, greci şi romani, menţionînd : „danţurile Memphitice, danţul Lacedemonienilor, danţul Cureţilor, danţul Bacchic, danţuri cîmpeneşti, danţul înmormîntărilor, danţul Lapiţilor etc." ; descrie apoi dansurile romane, al „Salienilor şi mai ales al colisaliilor", despre care s-a susţinut de către D. Cantemir [38] şi Fr. Sulzer [39] că ar fi la originea *Căluşarilor* români. Burada cunoaşte că acest joc al *Căluşarilor* (a cărui melodie o dă după Sulzer) nu se mai joacă decît în Valahia şi Transilvania, confundîndu-l însă în bună măsură cu *Călușerul*; odinioară se juca și în Moldova. De asemenea, el face o descriere amplă a *Horei*, dans cu care se încep petrecerile populare, „ca fiind danțul străbunilor noștri", socotind-o de asemenea de origină romană, de la *Chorus*, horele vechilor romani. În vechime, ne spune el, „hora era danțul cel mai de căpetenie al țăranilor dar și a boierilor.". Dansul *Ardeleanul*, descris mai întîi de Asachi[40], este comparat cu jocul italian *Tarantela*.

---

[36] T. T. Burdada, *Despre întrebuinţarea muzicii. . ., op. cit.*, p. 72.

[37] T. T. Burada, *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale Românilor*, în „Almanah muzical", an. III, 1877, p. 42—108.

[38] D. Cantemir. *Descrierea Moldovei, op. cit.*

[39] Fr. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, t. II, 1781, p. 159.

Tot de origine romană, fără să motiveze suficient însă de ce, sînt considerate dansurile : *Hora de brîu*, *Mocănește*, *Hărloanca*, *Gălățeasca*, *Arcanaoa*, *Alivencile*, *Hangu*, *Horodinca*, *Pristandaoa*, *Rața*, *Chindia*[41].

Burada vorbește și de alte dansuri ce se întîlnesc la români, ca : *Blănăreasa*, *Armeneasca*, *Corăbeasca*, *Huțăneasca*, *Ruseasca*, *Căzăceasca*, *Serbeasca*, *Bulgăreasca*, *Colomeica* etc., preluate de la diferite popoare cu care au venit în contact în decursul timpului, după cum menționează și jocurile : *Țiitura sau ca la ușa cortului*, *Tananaua* etc. În fine, se referă la o serie de dansuri întîlnite în saloanele boierești, pe care însă nu le descrie.

Burada prezintă notația cîtorva dansuri, făcînd unele observații asupra melodiilor lor. Dintre acestea, o mențiune specială se cuvine celor cu privire la stilul de interpretare al lăutarilor, afirmînd : „cît despre modul de a le executa și despre ritmul lor musical, trebuie să mărturisesc curat, că este tot ceea ce e mai greu a pătrunde și a înțelege, și putem afirma cu siguranță, că dacă cineva nu le-a auzit executate chiar de înșuși lăutarii țigani, e cu neputință să le poată executa cum trebuie, fiindcă ele nu se pot nota cu sistemul notației moderne, din cauza intonațiunii orientale ce ele conțin, adică a întrebuințării de sferturi de ton și alte și mai mici, precum și în lunecarea degetelor pe coarde și în ondulațiunea guturală a vocii, în același timp nasale . . ."[42]. Sesizarea acestor trăsături dovedește o dată mai mult că Burada cunoaște bine acest stil, care mai poate fi întîlnit — cu excepția cîntării nazale — și astăzi. Așadar, în studiul său despre dansuri aflăm nu numai prima descriere mai amplă a unui important număr de jocuri, pe care le însoțește în parte și cu melodii, dar și primele observații precise asupra stilului de interpretare al lăutarilor.

3. *Organologia*

În același studiu despre dansuri[43], Burada se ocupă și de instrumentele în uz la poporul român. În acest domeniu el se dovedește un deschizător de drumuri, abordînd pentru prima oară problema instrumentelor populare, după cum ne spune : „descrierea instrumentelor muzicale care după prima óre dupe cîte știu, la cea mai mare parte din ele, cel dintâi le-am dat aci desemnate după natură". Ca și în cazul dansurilor, Burada caută să urmărească diferitele instrumente, pe care le prezintă în evoluția lor istorică, începînd cu buhaiul, instrument ce se mai folosește încă în legătură cu ,,plugușorul'', obicei care are loc la Anul Nou.

---

[40] G. Asaki, în „Gazeta de Moldova", 1851, nr. 15.

[41] T. T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor. . .*, *op. cit.*, p. 63.

[42] T. T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor. . .*, *op. cit.*, p. 107.

[43] T. T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor. . .*, *op. cit.*, p. 65—88.

Dintre instrumentele de suflat menţionează buciumul (de la latinescul *bucciumum* sau *buccinae*), apoi cimpoiul, un instrument foarte vechi al ţăranului român. Prezintă mai departe diferite specii de fluier ca : tilinca (asemănător cu *monaulul* celor vechi), trișca (de la străvechiul *troetka* = trestie), cavalul sau ,,fluierul ciobănesc'', despre care spune că în vechime se numea la valahi ,,flueroi''. Distinge două categorii de fluiere — așa cum se întîlnesc și astăzi —, cu dop și fără dop. Menţionează, de asemenea, fluierul îngemănat și naiul sau muscalul (*syrinxul* celor vechi).

Dintre instrumentele cu coarde, menţionează violina, care în popor se numește scripcă, apoi alăuta, cetera, cobza. Despre vioară scrie și într-un alt studiu : *Originea violinei și perfecţionarea ei* [44]. Burada demonstrează originea și evoluţia viorii ca existînd din secolul al XIX-lea, dar cercetările noastre o atestă încă la 1632 [45].

T. T. Burada nu se limitează însă numai la instrumentele de origine populară sau devenite populare, cum este cazul viorii, ci prezintă și o serie de instrumente de origine străină, cum sînt : canonul, tamburul, kemanul, neiul, chitara și harpa, în uz la noi în diferite perioade istorice. Prin acest studiu al său, T. T. Burada face începutul cercetărilor știinţifice de organologie.

4. *Locul de culegere al folclorului*

În problema culegerii folclorului, a locului și a informatorului, Burada se dovedește de asemenea nou faţă de predecesori. Dacă mai înainte locul preferat pentru culegere era orașul, iar informatorul era lăutarul, Burada își îndreaptă atenţia mai ales către sat, informatorul devenind tot mai mult ţăranul. El afirmă că cei care au contribuit la păstrarea și răspîndirea cîntecului în popor au fost ,,ciobanii și, pe lîngă aceștia, vechi trubaduri sau lăutari care însoţeau cu scripca și cobza mergînd din sat în sat, din casă în casă și cu cîntecele lor desfătau pe moși și strămoși la nunţi, la ospeţe, la înmormîntări și în alte împrejurări ale vieţii lor''.

Cercetările ulterioare au dovedit că nu numai ciobanii și lăutarii au păstrat cîntecele populare de-a lungul secolelor, ci ţăranul în general. Atitudinea lui Burada este însă importantă, pentru că el contribuie la îndreptarea atenţiei culegătorului spre adevărata sursă a creaţiei populare.

*

Din tot ce a scris T. T. Burada s-a văzut că descrierea, ca metodă, ocupă un loc deosebit de important. Peste tot pe unde a umblat — și a călătorit ca nimeni altul — a observat, a înregistrat şi a descris, transmiţîndu-ne date deosebit de importante. Dispunînd însă, aşa cum s-a subliniat de mai multe ori, de o cultură vastă şi fiind continuu preocupat de corelarea şi explicarea fenomenelor folclorice întîlnite la români, T.T. Burada face continuu apropieri de ceea ce se ştie din antichitatea romană şi de ceea ce el însuşi constată pe unde merge. Din această cauză, se poate afirma că T. T. Burada este primul care caută să aplice, în afară de metoda descriptivă-etnografică, metoda comparativă în studiile sale. Nivelul cunoştinţelor în domeniul folclorului, la timpul cînd a activat el mai intens, fiind destul de scăzut, rezultatele obţinute prin aplicarea metodei comparative sînt limitate. Rămîne însă faptul că el a încercat, în oarecare măsură, să aplice această metodă, ceea ce este foarte important pentru evoluţia folcloristicii muzicale româneşti.

---

[44] T. T. Burada, *Originea violinei și perfecţionarea ei*, în ,,Almanah muzical'', an. II, 1876, p. 29—44.

[45] Vezi studiul E. Dolinescu, *Date noi cu privire la instrumentele muzicale folosite în Ţările românești în prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în ,,Muzica'', 1963, nr. 7, p. 43—45.

Din ceea ce am prezentat pînă acum rezultă că personalitatea complexă a lui Teodor T. Burada, ce cuprinde diverse domenii de activitate, se remarcă şi pe tărîmul folclorului muzical printr-o susţinută şi originală contribuţie ştiinţifică.

Datorită noii sale concepţii social-istorice asupra folclorului, cercetează pentru prima oară manifestările şi obiceiurile vechi ale poporului, arătînd ce loc ocupă muzica în fiecare dintre acestea şi scoţînd la lumină noi genuri tradiţionale faţă de ceea ce se cunoştea pînă la el. Rezumînd, am putea puncta activitatea lui Burada după cum urmează :

— este primul care cercetează bocetul românesc, iar din cadrul cîntecelor rituale publică *Cîntecul bradului* ;

— dă la iveală *Cîntecul cununii* de la secerişul din Ardeal şi *Caloianul* din Dobrogea ;

— abordeaza pentru prima oară, într-un studiu deosebit de important, domeniul ,,organologiei'', alcătuind totodată o bogată colecţie de instrumente populare — prima de acest fel la noi —, donată Muzeului de antichităţi ;

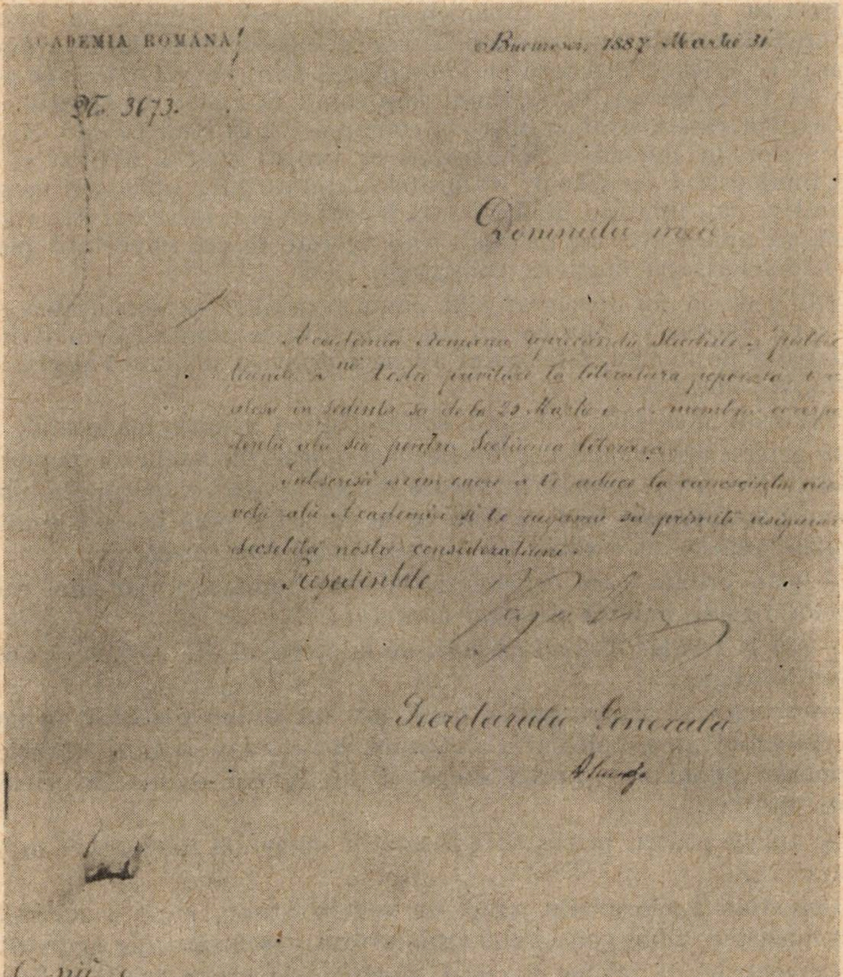
— aplică pentru prima oară la noi, în domeniul folclorului, metoda comparativă.

Cercetînd folclorul din punct de vedere istoric, pune bazele folcloristicii muzicale, fiind considerat un adevărat deschizător de drumuri.

Cercetările de folclor muzical efectuate la grupările de români de peste hotare dovedesc marea lui dragoste pentru comorile culturale ale poporului.

Pentru meritele sale deosebite în domeniul culturii populare româneşti, Academia Română îi acordă, în unanimitate, în anul 1887, titlul de ,,membru corespondent''. Burada este primul muzicolog român căruia i se conferă acest titlu de onoare recunoscut de către forul suprem al culturii româneşti.

Avînd în vedere toate cele menţionate pînă aci, se poate spune că Burada şi-a îndeplinit cu prisosinţă misiunea de adevărat patriot, lăsîndu-ne o operă de o reală valoare şi originalitate, zidită la temelia culturii româneşti.



ACADEMIA ROMANA

Bucuresci, 1887 Martie 31

No. 3673.

Domnule meu

Academia Romana apreciandu studiile publicate de D-nia ta privitore la literatura poporala, te-a alesu in sedinta sa dela 29 Martie c. membru corespondentu alu seu pentru Sectiunea literara.

Ne grabimu acum a te aduce la cunoscintia acestu votu alu Academiei si te rugamu sa primesci asigurarea deosebitei nostre consideratiuni.

Presedintele

Secretarulu Generalu

[illegible]

Domnului Teodor Bura[illegible]

Diploma de membru corespondent al Academiei Române, conferită lui Teodor T. Burada (ambele fotografii — colecţia familiei Burada).

LES RECHERCHES DE TEODOR T. BURADA SUR LE FOLKLORE MUSICAL

Teodor T. Burada est l'une des plus représentatives personnalités de la culture roumaine. Il a exercé une vaste et riche activité dans divers domaines de la recherche scientifique : le droit, l'histoire, l'archéologie, la littérature, la musicologie, le folklore et l'ethnographie.

L'activité musicale occupe une place importante dans ses œuvres, T. T. Burada étant en même temps musicologue, pédagogue, critique musical, concertiste et folkloriste.

Burada s'impose dans le domaine du folklore musical par sa recherche persévérante et originale.

Envisageant le folklore à partir d'une conception socio-historique nouvelle, il entreprend, pour la première fois chez nous, des recherches sur les manifestations et les vieilles coutumes du peuple, soulignant l'importance de la musique dans ces manifestations.

Il met en relief, pour la première fois, de nouveaux genres traditionnels, qui n'avaient pas été investigués jusqu'alors.

Il étudie les coutumes anciennes, traditionnelles, telles que : a) les coutumes liées à certaines dates du calendrier ; b) les coutumes liées au travail des champs ou à la fertilité du sol ; c) les coutumes du cycle familial.

Ce fut le premier à mentionner les genres nouveaux de la première catégorie, comme : *Plugușorul*, *Irozii* ou *Vicleim*, *Jocul Păpușilor*, *Sorcova*, *Turca* ou *Capra*. Il cite de la seconde catégorie la *Drăgaica*, *Caloian* *Lăzărelul*, *Paparudele*, et du cycle de la famille : l'enterrement, la noce et les berceuses. Burada est le premier à avoir étudié le «bocet» (complainte funèbre) et du domaine des chants rituels il publie *Cîntecul bradului*.

Il étudie les danses populaires et décrit avec maints détails *Jocul Călușarilor*, *Hora*, *Ardeleanul* ainsi que les danses populaires empruntées aux autres peuples avec lesquels le nôtre est venu en contact le long des siècles.

Pour la première fois il aborde chez nous le domaine de «l'organologie», dans lequel il ouvre de nouvelles voies. Il établit en même temps la première collection d'instruments populaires, qu'il donna ensuite au Musée d'Antiquités.

C'est le premier à avoir appliqué la méthode comparative à létude du folklore et à avoir entrepris des recherches directes sur le terrain, en Roumanie et à l'étranger, visitant tous les groupes de Roumains, à l'occasion de nombreux voyages faits dans la Péninsule Balkanique, l'Histria, l'Asie Mineure, l'Arabie, etc.

Il a posé les fondements de la science du folklore roumain par ses investigations du folklore du point de vue historique.

T. T. Burada a contribué d'une manière substantielle à la création de l'étude folklorique musicale roumaine.

ACTIVITATEA DE FOLCLORIST A LUI I. G. SBIERA

NICOLAE BOTH

În vasta muncă de culegere și studiere a patrimoniului literar popular și-au dat contribuția, alături de reprezentanți de seamă, și unii mai modești, a căror activitate se impune cercetătorului de specialitate. Nu se poate concepe o istorie a folcloristicii noastre fără a se cunoaște aportul lor. Dintre acești folcloriști face parte și bucovineanul Ioan G. Sbiera, care are meritul de a fi dat prima colecție bună de basme bucovinene, alături de o colecție de colinde, mai puțin importantă.

S-a născut dintr-o familie de țărani cu numeroși copii, în Horodnicul de Jos, la 20 octombrie 1836. Întîile cunoștințe de carte le primește de la învățătorul Vasile Răzuș[1]. Urmează apoi școala primară din Rădăuți, unde învață limba germană, iar în toamna anului 1849 se înscrie la gimnaziul superior din Cernăuți. Aici cunoaște greutățile materiale prin care au trecut atîția elevi săraci. Cu toate că primește un stipendiu de 80 de florini de la „fondul religionar", pentru a-și cîștiga existența este nevoit să dea meditații. Se angajează astfel ca învățător la copiii boierului G. Flondor, unde, pe lîngă „vipt și cortel", mai primea și 20 de florini pe lună. În vremea aceasta, cu toate obligațiile pe care le avea, citește mult și variat.

În timpul studiilor la Cernăuți, dezvoltarea sa spirituală este dirijată de profesorul Aron Pumnul, care îl îndrumă să citească *Hronicul*... lui D. Cantemir, *Istoria pentru începutul românilor*... a lui P. Maior, precum și *Cronica românilor*... a lui Gh. Șincai. Dar nu se mărginește la îmbogățirea cunoștințelor sale, ci se străduiește să creeze condiții de studiu și colegilor săi. Astfel, ajutat de Aron Pumnul și Al. Hurmuzachi, înființează, în 1857, o bibliotecă a studențimii, pe care o administrează vreme îndelungată. În anul 1857 absolvă școala și își ia examenul de maturitate, fiind notat cu „excelență".

Pentru continuarea studiilor pleacă, în septembrie 1857, la Viena, unde știa că va întîlni tineri din celelalte provincii locuite de români, cu care voia să stabilească legături de prietenie. Se înscrie la drept și, paralel cu cursurile de specialitate, audiază și lecții de filozofie ; în același timp continuă numeroasele și variatele sale lecturi.

---

[1] Sbiera, *Familia Sbiera*, Cernăuți, 1899, p. 87.

Voind să cunoască poporul român din Imperiul austro-ungar și pe reprezentanții săi de seamă, întreprinde în vara anului 1858 o călătorie prin Ardeal și Banat. Ochiul său atent și sensibil la trecutul istoric este reținut de inscripțiile latine de pe pietrele de la Grădiște. Trecînd pe la Brașov, cunoaște cîteva din personalitățiile de seamă ale vieții culturale din Ardeal : Iacob Mureșanu, Ion Maiorescu și Gavril Munteanu. De aici pleacă la Blaj, unde îl întîlnește pe marele filolog Timotei Cipariu. Cu siguranță că discuțiile purtate cu aceștia au fost pline de învățăminte pentru tînărul student, dornic să cunoască cît mai multe lucruri în legătură cu poporul său. Doi ani mai tîrziu, în vacanța de vară, trece pe la Abrud, unde îl întîlnește pe Avram Iancu, ale cărui fapte i-au mișcat inima atît de mult, încît a simțit nevoia să-l caute.

După terminarea studiilor universitare, în anul 1861, se reîntoarce la Cernăuți și se dedică unei bogate activități culturale. Îl preocupă problemele de limbă, de literatură, de istorie, de folclor. Deoarece Aron Pumnul era bolnav, i se încredințează lui Sbiera suplinirea catedrei de limba și literatura română, la gimnaziul din Cernăuți, lucru cu care se pare că era de acord însuși titularul. În activitatea sa de profesor suplinitor dă dovadă de patriotism, folosind în predarea limbii și literaturii române limba română în locul celei germane, care se folosise pînă atunci. De asemenea, în cadrul lecțiilor de istorie universală, începe să țină, pentru prima dată, prelegeri despre istoria culturală, literară și politică a românilor, prelegeri pe care le publică, începînd cu anul 1867, în ,,Foaia Societății pentru literatura și cultura română în Bucovina'', sub titlul *Studii istorice literare*.

Un rol important are tînărul profesor în lupta de emancipare de sub jugul asupririi naționale și sociale la care erau supuși românii din Imperiul austro-ungar, emancipare pe care o concepe strict condiționată de ridicarea culturală a poporului. În cadrul acestei activități organizează cu elevii maiale — adevărate sărbători românești — și pune bazele ,,Reuniunii de lectură'', prin care se făcea cunoscută literatura română din toate provinciile. ,,Reuniunea de lectură'' se transformă apoi în ,,Societatea pentru literatura și cultura română în Bucovina'', care, începînd cu anul 1865, scoate ,,Foaia Societății pentru literatura și cultura română în Bucovina''.

După înființarea școlii reale din Cernăuți, este numit într-o comisie de verificare a manualelor școlare. Mai tîrziu, traduce și corectează cărți pentru școlile ,,poporale primare''. Datorită bogatei sale activități, cînd se înființează ,,Societatea Academică Română'', este ales membru al acesteia, alături de Al. Hurmuzachi.

În urma publicării broșurii lui D. Petrino, *Despre coruperea limbii române în Bucovina* — un atac la adresa ,,ciuniștilor'', dintre care făcea parte și Sbiera —, tînărul profesor demisionează din învățămînt. Urmează o perioadă în care este funcționar la biblioteca din Cernăuți.

Începînd cu anul 1875, suplinește catedra de limba și literatura română la tînăra universitate cernăuțeană. În această calitate duce o luptă susținută împotriva cosmopolitismului și împotriva germanofililor. În discursul de inaugurare a cursului, intitulat *Educațiunea veche și educațiunea nouă*, analizînd situația înapoiată a culturii române din acel timp în Bucovina, stabilește, printre alte cauze, ,,disprețul sau nebăgarea de seamă a tot ce este al nostru propriu și național și prețuirea și considerarea peste măsură a tot ce este importat și străin"[2]. În același discurs se pronunță pentru un învățămînt raționalist, în care accentul urma să se pună pe educație.

În anul 1881 este numit profesor ,,ordinar" de limba și literatura română la Universitatea din Cernăuți, iar în anul 1886 i se conferă titlul de doctor. Participă și aici, ca și la liceul unde fusese profesor, la viața tineretului, îi îndrumă pașii spre cultură, ajută studenților să formeze societatea ,,Junimea". A fost mult timp un sfătuitor al studențimii, pe care o îndeamnă să scoată, în anul 1892, revista ,,Încercări literare", cea dintîi publicație literară studențească din Cernăuți. Moare în 1916.

În ce privește condițiile materiale în care a trăit, sînt concludente notele lui Maiorescu, care l-a vizitat, la 16 februarie 1883, spre a discuta amănunțit despre un manuscris de la Voroneț. Cu această ocazie remarcă lipsurile care-l strîmtorau pe profesorul cernăuțean : ,,șapte copii, mizerie, fără perdele, puține paturi", sau : ,,Sbiera (bolnav de reumatism, sărac și în mizerie) este acum profesor titular la universitate". Salariul este mizerabil și ,,toți studenții lui sînt săraci, deci [urmează cursurile, dau examene — *n.n.*] gratis"[3].

În activitatea sa literară și culturală Sbiera urmărește completarea golurilor existente în cultura bucovinenilor din aceea vreme[4]. Caracterizînd omul și opera, Al. Procopovici spune : ,,Operele lui Sbiera, redactate într-o formă care nu prea atrage pe cititori, cu capriciile lor lingvistice și ortografice, cu argumentația care surprinde cîteodată, dar nu convinge totdeauna, reamintindu-ți pe alocuri felul marilor ardeleni de la începutul secolului trecut, lucrate în baza unui material scos dintr-o bogăție rară de izvoare, își vor păstra valoarea lor"[5].

Preocupările lui Sbiera pentru literatura populară se datoresc pe de o parte legăturii cu poporul în toată viața sa, iar pe de altă parte incontestabilei influențe exercitate de Alecsandri, mai ales prin materialele publicate în revista ,,Bucovina". Simțind nevoia să paralizeze efectele rele ale culturii cosmopolite, să participe la limpezirea conștiinței unității și solidarității naționale, convins în același timp că o cultură într-o limbă străină nu folosește acestor scopuri, se gîndește să publice literatură populară. Spre aceasta era îndrumat și de convingerea sa, mărturisită statornic, că literatura populară constituie ,,temelia cea mai solidă pe care s-ar putea dezvolta în sens curat național și literatura scrisă a păturilor culte"[6]. De altfel, Sbiera crede că istoria literară trebuie să se preocupe în egală măsură atît de literatura scrisă, cît și de cea orală și să trateze în ordine cronologică atît producțiile uneia, cît și ale celeilalte. Pe calea înfăptuirii acestei idei, el cade însă în erori elucidate mai tîrziu de folcloriștii noștri. De asemenea, susține Sbiera, istoria literară trebuie ,,să arate cauzele care au favorit și care au împiedecat înmulțirea lor [a operelor — *n.n.*]; are să ne pună în vedere direcțiunea opurilor, valoarea lor și înrîurirea ce au exercitat-o asupra dezvoltării morale și sociale a poporului. În înțelesul acesta, istoria literaturii devine o ramură, și încă ramura cea mai de frunte a istoriei culturii lui, căci literatura a fost și este motorul cel mai puternic și mai eficace al culturii în general"[7]. Fragmentul este în măsură să scoată în evidență rolul important pe care îl acordă Sbiera literaturii. Cît privește criteriile de apreciere a operei literare, ele dovedesc că profesorului cernăuțean nu-i sînt străine articolele lui Dobrogeanu-Gherea, că își însușește teoriile acestuia și le folosește în lucrările sale.

---

[2] Sbiera, *Familia Sbiera*, p. 303.

[3] Maiorescu, *Însemnări zilnice*, Socec, București, f.a., p. 160.

[4] Iată lista lucrărilor sale : *Sfînta scriptură lămurind singură regularea referințelor noastre bisericești*, Cernăuți, 1864 ; *Originea românilor*, Cernăuți, 1878 ; *Conceptul de națiune și însemnătatea graiului național*, Cernăuți, 1880 ; *Puterea graiului național*, Cernăuți, 1884 ; *Grigore Ureche*, București, 1884 ; *Codicele voronețean*, Cernăuți, 1885 ; *Povești poporale românești*, Cernăuți, 1886 ; *Colinde, cîntece de stea și urări la nunți*, Cernăuți, 1888 ; *Aron Pumnul*, Cernăuți, 1889 ; *Traiul românilor înainte de fundarea staturilor naționale*, Cernăuți, 1890 ; *Mișcări literare la românii din Bucovina*, Oradea, 1890 ; *Un păcat strămoșesc*, Cernăuți, 1892 ; *Mișcarea bisericească a românilor din Bucovina*, Cernăuți, 1896 ; *Mișcări culturale și literare la românii din stînga Dunării*, Cernăuți, 1897 ; *Familia Sbiera*, Cernăuți, 1899 ; *Die rumänische Litteratur und Sprache*, Viena, 1899 ; (Cu S. Fl. Marian) *Die Rumänen*, Viena, 1899 ; *O pagină din istoria Bucovinei*, Cernăuți, 1899 ; *Contribuiri pentru o istorie socială, cetățenească, religionară, bisericească și culturală literară a românilor de la originea lor încoace pînă în jurul anului 1504*, Cernăuți, 1906.

[5] Al. Procopovici, *Doi dascăli bucovineni*, în ,,Luceafărul, XV (1920), nr. 1, p. 51—52.

Apreciind just rolul literaturii populare, încă de pe cînd era student, încearcă să pregătească pentru tipar o colecție de povești, cîntece, descîntece și cimilituri. Dar în această muncă nu voia să se mărginească doar la Bucovina, ci a încercat să cuprindă și Ardealul. Pentru lărgirea cîmpului de cercetare, publică în ,,Gazeta de Transilvania" un apel către publicul românesc, în care cere să i se comunice tot ce se cunoaște în direcția aceasta. În anul 1858, Bariț reproduce apelul în ,,Foaia pentru minte" (XXI (1858), nr. 32, p. 208-209); fără rezultat însă, deoarece, din tot Ardealul, a primit un singur răspuns. Cu toate acestea, continuă să se preocupe de creația literară a maselor și, o dată cu apariția ,,Foii Societății...", începe o bogată activitate publicistă în speranța că-și va realiza unul din visurile sale, nutrit încă din vremea studenției : publicarea unei colecții de ,,povești, cîntece, șimilituri și descîntece poporane"[8]. Dar G. Hurmuzachi se opune pe considerentul că literatura populară, în forma în care circula în popor, nu era — după el — suficient de realizată artistic și, prin conținutul ei, nu contribuia la luminarea maselor. În sensul acesta, îi dădea lui Sbiera ca exemplu pe Alecsandri. Profesorul cernăuțean însă îl refuză, ceea ce constituie o dovadă că el nu culegea folclor în manieră romantică pentru a-și permite intervenții și modificări, ci respecta autenticitatea. Ținea atît de mult la păstrarea fidelă a conținutului și formei populare, încît s-a văzut nevoit să renunțe pentru un timp la publicarea materialului cules. ,,Dacă aș fi fost în stare să-mi piaptăn colecțiunea, precum făcuse măiestrul și poetul rege Vasile Alecsandri cu a sa, și dacă m-aș fi decis să scot din ea tot ce era credință deșartă sau prejudeț de bună seamă că G. Hurmuzachi mi-ar fi dat consimțămîntul. Fiind însă prea ținaciu în ideile și convingerile mele cu părere de rău am preferat să renunț la publicarea colecțiunii...[9]".

---

[6] Sbiera, *Familia Sbiera*, p. 131.

[7] Sbiera, *Contribuiri pentru o istorie socială...*, p. 36.

[8] În ,,Foaia Societății" publică doar cîteva cîntece populare : II (1866), p. 263—266, 280—287.

[9] Sbiera, *Familia Sbiera*, p. 198—199.

Sbiera abordează unele probleme teoretice în legătură cu folclorul literar, probleme pe care le discută, de cele mai multe ori, cu mult simț al realității și chiar cu competență. Sub acest raport două din lucrările sale prezintă un interes deosebit : *Mișcări culturale și literare la românii din stînga Dunării* și *Contribuiri pentru o istorie socială, cetățenească, religionară, bisericească și culturală literară a românilor de la originea lor încoace pînă în jurul anului 1504.*

Una din problemele dezbătute de Sbiera este cea a vechimii literaturii populare. Profesorul cernăuțean consideră că literatura populară ia naștere o dată cu poporul, ca formă de manifestare a vieții intelectuale și sufletești a acestuia și, spre deosebire de literatura cultă, care este stingherită în dezvoltarea sa de diferite cauze, ea nu cunoaște întreruperi, deoarece poporul a simțit totdeauna nevoia să-și exteriorizeze propriile trăiri.

Discutînd apoi posibilitățile de stabilire a timpului în care a luat naștere o producție oarecare, Sbiera recunoaște greutățile care stau în calea încercărilor de felul acesta. El scapă însă din vedere faptul că nici la producțiile legate de evenimente istorice nu se poate aprecia, cele mai adeseori, timpul ivirii decît cu mari riscuri și mare aproximație. Problema o reia în *Contribuiri*..., insistînd asupra caracterului oral al literaturii populare și asupra consecințelor lui. Cu toate că literatura populară există din cele mai vechi timpuri, ,,produsurile ei singuratice ne scapă de la orice control atît în privința timpului ivirii cît și în privința mulțimii lor precum și a calităților primitive. Ne este peste putință să știm cînd s-au ivit ele pentru întîiași dată, cum ni s-au prezentat dintru început, cam cîte au fost de toate și de ce fel, și cum s-au modificat ele în decursul timpului. Noi avem cunoștință despre dînsele numai întru cît ni s-au păstrat în gura poporului pînă astăzi, sau numai întru cît ne-au fost consemnate prin scrisoare de către unii alții în decursul timpurilor, precum și întru cît ne vorbesc ei despre ele'' [10].

Sbiera consideră că o ierarhizare în ordinea vechimii a producțiilor literare orale este posibilă numai ținînd seama de faptul că o producție este cu atît mai veche, cu cît conținutul ei este mai apropiat de mentalitatea primitivă, de vechile concepții despre lume și viață, cu cît acest conținut este exprimat într-un limbaj mai arhaic.

Referindu-se la producțiile literare istorice, el crede că acestea au luat naștere cu ocazia unor evenimente deosebite, care au zguduit, prin măreția lor, conștiința contemporanilor sau a urmașilor ; că sînt create, de regulă, de lăutari și transmise apoi din generație în generație. Dar nu totdeauna aceste producții sînt creația unor oameni de rînd, cum ar fi lăutarii, ci sînt și a cărturarilor, mai ales la sărbătorirea victoriilor în războaie, cînd se cîntau faptele vitejilor. Citează, pentru sprijinirea tezei, după Hasdeu și Aron Densușianu, mărturisirile lui Dosoftei, că pe timpul lui se păstrase prin viu grai cîntecul ostășesc compus de însuși Ștefan cel Mare [11]. În sprijinul acestei teze citează și mărturisirile cronicarului polon Matei Strykovski.

Preocupat de tematica literaturii populare, Sbiera încearcă o clasificare a acesteia în următoarele specii : *doinele* ,,dulci și duios răsunătoare'' ; *horele* ,,voioase și glumețe'' ; *cîntecele bătrînești*, care slăvesc pe eroii populari ; *porogăniile*, *snoavele*, *poveștile*, *cimiliturile*, cu menirea de ,,a ageri cugetarea" ; *proverbele* şi *zicătorile*, care au un rol educativ, şi producţiile de ritual numite de Sbiera *cîntece*[12]. În ce priveşte poezia, reproduce clasificarea lui Alecsandri, socotind că ea aparţine unei autorităţi în materie. Sbiera cunoaşte, aşadar, cele mai numeroase specii ale literaturii populare, străduindu-se să dea şi o caracterizare lapidară pentru fiecare din ele. Este una din clasificările cele mai complete şi mai apropiate de realitate, depăşind multe din încercările cunoscute la acea dată.

---

[10] Sbiera, *Contribuiri pentru o istorie socială*. . . , p. 784.

[11] Sbiera, *Mișcări culturale și literare la românii din stînga Dunării*, p. 272—273.

Preocupările profesorului cernăuţean ridică şi o problemă de terminologie. El foloseşte termenii de ,,folcloristică" şi ,,literatură populară" după Hasdeu, primul care-i utilizează în cercetările de folclor de la noi, şi termenul de ,,poporistică", creat, probabil, prin analogie cu folcloristică, lingvistică etc. Sbiera susţine că termenii ,,folclor sau folcloristică" se folosesc mai ales atunci ,,cînd se compară literaturile poporane de la mai multe popoare, arătînd fondul comun şi cel diferenţial şi explicîndu-l"[13]. Prin această privire mai cuprinzătoare asupra literaturii populare, prin susţinerea studiilor comparative, Sbiera se încadrează în preocupările folcloristicii româneşti din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea.

Începuturile folcloristicii româneşti sînt explicate de Sbiera prin influenţa lui J. G. Herder şi Vuk Karagici, neglijînd rolul factorilor social-politici interni. Cărturarul bucovinean cunoaşte culegerile româneşti de folclor şi dă o listă a culegătorilor, destul de completă[14]. Cu siguranţă că a atras atenţia studenţilor săi asupra colecţiilor, ţinîndu-i la curent cu toate publicaţiile. El considera folclorişti atît pe culegătorii propriu-zişi, cum ar fi Ion Pop-Reteganul, cît şi pe cei care au prelucrat producţiile, dîndu-le o notă personală puternică datorită talentului lor, cum ar fi Ion Creangă.

Pentru a demonstra că folcloristica a luat la noi un avînt însemnat, citează o parte din studiile despre literatura populară românească, depăşind însă sectorul strict literar şi trecînd uneori în cel etnografic sau chiar filologic. Lista autorilor citaţi[15] este concludentă pentru preocupările lui Sbiera, pentru pasiunea cu care urmărea şi înregistra tot ce apărea în legătură cu folclorul. Studiile şi colecţiile făcute în vremea aceea nu-l mulţumesc. El consideră că este necesar un studiu aprofundat, temeinic şi sistematic, care să arate în ce măsură se poate descifra sufletul poporului din creaţiile sale.

Dacă problemele teoretice generale sînt dezbătute cu mai mult succes, încercările de interpretare sînt naive. Astfel, vorbind despre Toma Alimoş, îl consideră, nici mai mult nici mai puţin, decît principele tătar Athlamos. Ilustrativă pentru concepţia sa este interpretarea baladei *Mioriţa*, a cărei geneză o situează în perioada înfiinţării ,,domniatului Moldovei" şi pe care o consideră un simbol al luptei pentru unirea Ţărilor Române. Răspunsul pe care-l dă Moldoveanul oiţei năzdrăvane arată clar că în unire nu vede moarte, ci nuntă ; țările unite sînt o mîndră crăiasă, dorită de toată lumea. Căderea stelei simbolizează sfîrșitul existenței independente a Moldovei și începutul unui trai nou, numit simbolic moarte. Măicuța bătrînă reprezintă neamul românesc[16].

---

[12] Sbiera, *Mişcări culturale...*, p. 271—272.

[13] Sbiera, *Contribuiri pentru o istorie socială...*, p. 86 şi 784.

[14] Sînt amintiţi : Anton Pann, A. Russo, Iordachi Golescu, Vasile Alecsandri, At. Marienescu, Miron Pompiliu, I. Creangă, T. N. Caramfil, T. T. Burada, S. Mangiuca, G. D. Teodorescu, Jarník şi Bîrseanu, Ion Pop-Reteganul, Elena Sevastos, Frîncu şi Candrea, St. Munteanu, S. Mîndrescu, A. D. Popescu etc.

[15] Al. Hajdeu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, Karl Schuller, Dora d'Istria, Al. Odobescu, Vărnav-Liteanu, G. Tocilescu, Fundescu, Crătiunescu, G. D. Teodorescu, G. I. Frollo, Gr. Silaşi, Al. Lambrior, B. P. Hasdeu, T. T. Burada, Săulescu, Al. Philippide, S. Mangiuca, M. Gaster, Dobrea Ştefănescu, V. Cireş, Lupaşcu, I. Bianu, S. Mîndrescu, Şăineanu, T. Speranţia.

Meritul lui Sbiera ca folclorist nu constă prin urmare atît în rezolvarea unor probleme teoretice, cît, mai ales, în activitatea sa de culegător. Dintre speciile folclorului literar, cele care-l preocupă mai mult sînt colindele și basmele, din care a și dat cîte o colecție[17].

În legătură cu colindele, el încearcă să explice, în articolul *Despre însemnînța refrenului „O lere doamne" din colindele române, despre timpul ivirii lui și despre însemnătatea lor*[18], originea acestui refren.

În prefața volumului de colinde arată modul în care le-a cules : în timpul cît a fost profesor la gimnaziul din Cernăuți a dat elevilor ca teme pentru vacanță de iarnă să culeagă colinde și să descrie datinile populare la sărbători. În acest fel, ca și prin culegere directă, și-a format o colecție din care s-au pierdut multe texte pînă a reușit să o publice.

În aceeași prefață descrie amănunțit obiceiul colindatului, presupunînd că într-o epocă mai veche acesta s-a practicat nu numai la Crăciun, ci și la Bobotează și la Paști. Insistă apoi asupra împrejurărilor vieții colindelor, asupra unor obiceiuri ca umblatul cu malanca, cu steaua, cu irozii, ca și asupra colindelor specifice de Anul Nou etc.

Ocupîndu-se de colinde, el sesizează procesul de degradare a acestora : „... se vede că multe din ele nu sînt întregi, că ideea fundamentală nu este desfășurată întru toate pe deplin ; multe sînt curat niște variante, mai ales la colindele de Anul Nou se observă aceasta ; la altele iar se vede o amestecare de idei diferite ; ideea originală a început a se întuneca și a se pierde din multe, sau a se confunda cu altă idee ; adeseori din mai multe variante se poate cunoaște ideea și forma primitivă a colindei sau a cîntecului de stea"[19]. Valoarea colecției scade însă deoarece acordă prea mare atenție colindelor cu caracter religios.

Din colecția de colinde, mai important este ciclul celor legate de Crăciun, pentru că este mai bogat reprezentat și cuprinde bucăți mai realizate artistic, unele în mai multe variante.

Colindele de Anul Nou aduc portretul caricatural și sugestiv al morarului, întîlnit și în unele variante de plugușor :

„Iar morarul, meşter bun,
Cu brîul de lînă,
Cu ciocanu-n mînă,
Cu limba de sveclă,
Cu dinţii de greblă,
Cu ochii de steclă..."[20].

---

[16] Sbiera, *Contribuiri pentru o istorie socială...*, p. 788—789.

[17] Sbiera, *Povești poporale românești* și *Colinde, cîntece de stea și urări la nunți.*

[18] „Foaia Societății pentru literatura și cultura română în Bucovina", I (1865), p. 25—40. În legătură cu originea refrenului, a se vedea Al. Rosetti, *Colindele religioase la români*, extras din „Analele Academiei Române", seria a II-a, tom. XL, Memoriile secțiunii literare, București, 1920.

[19] Sbiera, *Colinde...*, p. VII.

[20] *Ibidem*, p. 32.

La sfîrşitul volumului publică un capitol intitulat *Colăcării sau urări la nunți*, care, deşi nu se încadrează organic în volum, cuprinde o reuşită prezentare a nunţii din Bucovina, cu toate obiceiurile şi cu producţiile literare legate de ea. Este, de fapt, o schiţă monografică a nunţii bucovinene.

Volumul de colinde — cu tot meritul de a completa un gol în folcloristica bucovineană — nu are un caracter ştiinţific, în primul rînd datorită lipsei indicaţiilor în legătură cu informatorul, cu locul de unde au fost culese textele, cu timpul în care s-a efectuat culegerea. Unele fragmente trădează intervenţii extreme, probabil ale elevilor care le-au cules.

Sbiera rămîne în folcloristica românească prin volumul de basme[21]. În acest domeniu, mai ales dacă ţinem seama de data culegerii şi nu de cea a publicării, el este un deschizător de drumuri. Căci, după propria mărturisire, el culege poveştile în 1855-1856, pe cînd era elev, dar nu reuşeşte să le publice decît în 1886, deşi face repetate încercări de a le scoate la lumină : (1858-1859 şi 1869-1870). Animat de un înalt spirit democratic şi patriotic, dedică culegerea acelora care au creat poveştile şi mulţumirea lui ar fi fost deosebită dacă ar fi reuşit să păstreze în ele mentalitatea şi sufletul creatorilor.

În prefaţa volumului ne indică metoda de lucru. În timpul culegerii s-a făcut o notare rezumativă a producţiilor, iar apoi au fost redactate într-o formă cît mai apropiată de cea populară. Naraţiunea şi stilul sînt deci ale culegătorului, nu ale informatorului. S-au notat de asemenea, în timpul culegerii, expresiile populare specifice. ,,Pronunţia poporală a fost respectată cît cu putinţă şi chiar reprodusă aici. Din această cauză se şi află multe neconsecinţi în scrisul cuvintelor, pentru că şi pronunţia lor nu-i la toate statornică'' [22]. Şi mai mult se străduieşte pentru a reda fidel conţinutul basmelor : ,, . . . persoanele şi întîmplările sînt totdeauna aceleaşi, precum le spunea povestitorul, dar descrierea lor n-a putut rămîne tot aceeaşi una pentru că pe timpul cînd s-au cules încă nu era vorba de stenografie pe la noi, şi alta, pentru că atunci am cătat să reproduc numai esenţa lucrului, nu şi forma lui schimbătoare în care ni se înfăţişa de diferiţi povestitori. Poveştile şi porogăniile, n-au ca poeziile sau ca şimiliturile formule stabilite în dicţiune'' [23]. Procedeul folosit de Sbiera era, de fapt, cel mai indicat în lipsa aparatelor de înregistrare sau a stenografiei. De altfel, aşa proceda întreaga generaţie de culegători ai prozei populare (Ispirescu, Stăncescu, Ion Pop-Reteganul etc.).

Planurile culegătorului de basme erau mult mai mari decît cele realizate. Intenţiona să aşeze în fruntea volumului de poveşti ,,un tratat asupra acestui gen de poezie poporală la români'' şı dacă n-o face este pentru că n-a ,,sosit timpul, nefiind nici publicate toate poveştile poporale'' [24]. Probabil Sbiera se gîndea la un ,,corpus'' al prozei populare, pe baza căruia să se facă studii temeinice şi cuprinzătoare.

---

[21] Două din producţiile publicate în volum au fost tipărite şi în revista ,,Familia'' : *Teilegănat, Sfarmă-piatră, Strîmbă-lemne şi Schiopul-cu-barba-cît-cot* (XXII (1886), p. 290—292) şi *Voinicul florilor* (XXIII (1887), p. 279—281 şi 289—291).

[22] Sbiera, *Poveşti. . .*, p. IV—V.

[23] *Ibidem*, p. IV.

[24] *Ibidem*, p. III.

Încercarea de respectare a autenticității în volumul de *Povești* este scoasă în evidență de notarea fidelă a variantelor sau a deosebirilor dintre informatori în cazul aceleiași producții[25]. Fără îndoială, avem de-a face cu o tendință de respectare cît mai riguroasă a autenticului, chiar dacă elevul de liceu nu avea încă un sistem de culegere pus la punct. Și la basme, ca și la colinde, de altfel, lipsesc date, cum ar fi cele referitoare la informatori. Totuși, pentru anul 1856, munca lui Sbiera este deosebit de importantă. Eram la începutul dezvoltării unui interes susținut pentru literatura populară, cînd nu se precizase o metodă științifică de lucru, lipseau exemplele, mai ales pentru proză, iar cele pentru poezie erau sub pecetea conceptului romantic. Cu toate acestea, notația lui Sbiera este precisă, chiar atunci cînd cuvîntul popular nu va fi înțeles decît pe o arie redusă. În această situație recurge la explicarea lui în paranteză sau în subsol[26]. Uneori însă notele acestea aduc explicații naive[27]. La sfîrșitul volumului reproduce concepția poporului despre unele personaje ce populează basmele, cum ar fi zmeii, balaurii, striga, strigoiul, moroii și tricolicii. Procedeul este deosebit de interesant și de util și completează colecția printr-o prezentare amplă a credințelor populare despre aceste personaje. Faptul face parte din aceeași tendință, mărturisită în prefață, de a reda cît se poate mai complet felul de a gîndi și a simți al poporului.

Volumul se încheie cu 160 de ghicitori, din care unele au fost publicate în „Familia" (XXVI, 1890, p.623).

Culegerea lui Sbiera este o cercetare de adîncime, în care a încercat să adune tot ceea ce se cunoaștea în satele Horodnic și Voitinel. Într-o bună parte din producțiile culese, el reușește să redea cu talent povestirea populară și să surprindă psihologia personajelor.

În alte cazuri păstrează cu fidelitate umorul povestitorului popular și dinamismul narațiunii. Așa se petrece în *Pepelea*, cînd întreaga familie a preotului dansează, obsedată de melodia fluierului fermecat : „ca să nu mai joace popa și acuma, s-au legat cu pletele de borta laiței. Mama popei, o babă bătrînă și cam groasă, s-au suit într-un polopoc cu fasule în pod, ca să nu-i audă zicătura, iar preuteasa au tras focul din cuptoriu și au prins să puiă pîinea.

Acuma au început Pepelea a zîce din fluierul său, și zice și trage cu un foc ca acela că au prins cu toții a juca și țupăi ! Preotul se sgîția cu pletele de borta laiței ; preuteasa juca cu lopata în mînă și-au împrăștiat toată pînea prin casă ; bătrîna în pod a început a dupăi cu polopocul cel cu fasule buf ! buf ! poc ! poc ! Ceștia din casă iarăși se sfărma de perit la joc. Preutul începu a smuci laița, laița pe dînsul, cît acuma mai că i s-au fost coșit pielea pe cap. Preuteasa nu numai că a fost umplut casa de aluatul acela, ci au spart și mai toate oalele cu lopata ; iară baba în pod hurducîndu-se atîta, numai ce se auzi un durăt, și după aceea un trosc ! în tindă jos cu polopoc cu totul de și-au rupt capul și-au murit.

---

[25] Astfel poveștile *Draga mamei și fata tatei* și *Fata babei și moșneagului*, sau *Fata cea cuminte* și *Fata pe care n-o întrecea nimeni la vorbă* sînt variante ale aceluiași motiv. Pentru basmele *Doi feți logofeți cu părul de aur*, *Titirezul și zmeul* și *Petrea Făt-frumos și zînele* dă indicații în ce privește deosebirile de la informator la informator.

[26] Sbiera, *Povești. . .*, p. 254.

[27] *Ibidem*, p. 262.

Într-această groază şi spaimă au prins cu toţii a striga, a răcni, a face un vaiet ca acela şi a se ruga lui Pepelea ca să înceteze o dată că-i va omorî pe toţi. Dar el, văzîndu-i aşa de aprinşi la joc, zicea din fluier şi mai cu inimă şi mai minunat şi numai atuncea s-au lăsat de fluierat cînd nu mai putea zîce de rîs"[28].

Dar în nararea faptelor, respectarea autenticităţii stilului popular este mai puţin pronunţată decît în reproducerea dialogului şi a povestirii personajelor. Probabil că acestea sînt notate exact după informator[29].

Care este locul lui Sbiera între culegătorii de basme? Fraţii Schott publică, în 1845, o importantă culegere de poveşti bănăţene cu titlul *Walachische Märchen*[30]. Volumul cuprinde o introducere asupra poporului român şi un apendice pentru interpretarea mitologică a basmelor, în care se simte influenţa covîrşitoare a fraţilor Grimm. Menţionăm apoi culegerea manuscrisă a lui L.A. Staufe: *Romänische Volksmärchen*, din 1852, în Hofbibliothek din Viena, nr. 13 571[31]. În 1853 R. D. Waldburg publică poveşti bucovinene în „Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde" (1853, I, p. 358)[32]. Franz Obert începe în 1850 munca de culegere, traducere în limba germană şi publicare a basmelor româneşti. Colecţia sa, *Romänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen*, vede însă lumina tiparului abia în 1925[33]. În ordine cronologică cităm broşura *Prosa poporală. Poveşti culese şi corese* a lui Emeric Basiliu Stănescu Arădanul[34]. Trebuie semnalată apoi activitatea lui Nicolae Filimon[35] şi I.L.Fundescu[36]. Un loc important ocupă în folcloristica noastră colecţia lui P. Ispirescu[37], în care se notează totdeauna locul culegerii şi numele informatorului şi care constituie, sub toate raporturile, cel mai bogat repertoriu de basme româneşti. Prin ţinuta ştiinţifică, urmaşul cel mai de seamă al lui Ispirescu este D. Stăncescu[38].

Aşadar, la data publicării basmelor, în 1886, Sbiera avea destule modele, nu însă şi la data culegerii. Iată de ce omisiunile lui în domeniul notării informatorului, a locului şi datei culegerii sînt explicabile. Cu toate acestea, colecţia lui are o importanţă deosebită atît pentru faptul că umple un gol în folcloristica românească — proza populară din Bucovina fiind aproape necunoscută — , cît şi pentru forma atractivă în care este redat conţinutul poveştilor. Dacă în celelalte scrieri ale sale se simte influenţa manierei lingvistice a lui Aron Pumnul, în basme, respectînd vorbirea populară, stilul său este mult mai accesibil lecturii. Este încă o dovadă că orientarea spre limba vie a poporului și spre literatura sa ferește scriitorii de exagerări și rătăciri.

---

[28] Sbiera, *Poveşti*... p. 10.

[29] *Ibidem*, p. 80—81.

[30] Cf. Al. Bistriţeanu, *Primii culegători de basme româneşti* (*Fraţii Schott, Obert Kunisch*), în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", V (1956), nr. 1—2, p. 13—40; Ion Taloş, *Arthur Schott şi culegerile lui de poveşti româneşti*, în „Revista de folclor", VIII (1963), nr. 3—4, p. 156—165.

[31] Cf. Al. Bistriţeanu, *lucr. cit.*, p. 35.

[32] Cf. Ion Taloş, *lucr. cit.*, p. 165, n. 41.

[33] Începînd cu 1856 Obert a publicat mai ales în revista „Das Ausland" un mare număr de poveşti din Ardeal (cf. Al. Bistriţeanu, *lucr. cit.*, p. 35—38).

[34] Timişoara, 1860.

[35] În „Ţeranul român", I (1862), nr. 10, 34 şi II (1862), nr. 37, 38, 40.

[36] *Basme, oraţii, păcălituri şi ghicitori*, Bucureşti, 1867.

[37] *Legende sau basme ale romînilor*, partea I, Bucureşti, 1872; partea a II-a (două fascicule), 1874—1876.

[38] *Basme culese din gura poporului*, Bucureşti, 1885.

Cu toate calitățile colecției, după 13 ani de la apariție Sbiera notează cu multă amărăciune : ,,Cu prețul exemplarelor vîndute pînă acum nu mi-am acoperit încă nici a cincea parte a speselor făcute cu tiparul''[39]. Sbiera a petrecut toată viața cu ochii în carte și cu condeiul în mînă ; a dezgropat documente vechi, le-a studiat, a stabilit legături, a încercat să urmărească începuturile culturii noastre cu dragoste și patriotism. Fiu de țăran, a cunoscut poporul cu credințele și obiceiurile sale, cu creațiile sale artistice, care i-au reținut mereu atenția. Iată cum caracterizează această preocupare a lui Sbiera elevul său, Al. Procopovici : ,,Literatura poporană, care a avut între contimporanii săi atîția cercetători și de care ne vorbea în cursuri cu atîta străruință, ca de un izvor de înțelepciune, i-a atras mereu atențiunea''[40]. Numele lui rămîne în istoria culturii noastre tocmai prin atenția pe care a acordat-o acestui ,,izvor de înțelepciune''.

I. G. SBIERA FOLKLORISTE

Ion G. Sbiera (1836—1916) a été professeur de langue et de littérature roumaine à l'université de Cernăuți et membre fondateur de l'Académie Roumaine. Ses préoccupations pour le folklore étaient dictées par la nécessité de donner une base nationale à la culture et à la littérature roumaines. Il est l'auteur de la première collection de contes de Bucovine (1855—1856, mais publiée seulement en 1866) et d'une collection moins importante de chansons de Noël. Sbiera s'est occupé aussi de certains problèmes théoriques du folklore. Il considérait comme critérium pour déterminer l'âge d'un produit folklorique le degré d'archaïsme des conceptions exprimées et du langage. Il est aussi l'auteur d'une classification assez judicieuse du folklore.

Sa collection de chansons de Noël était faite par l'intermédiaire des élèves, mais les contes étaient recueillis par lui-même d'une manière assez scientifique pour l'époque. Du conte vif il retenait et notait le résumé qui était ensuite rédigé dans une forme plus ample et aussi rapprochée que possible de la forme populaire. Il notait les expressions spécifiques qu'il introduisait dans la rédaction (il avait maintes fois regretté de n'avoir pu sténographier les narrations). Les différences des variantes du même type sont consignées dans les notes.

---

[39] Sbiera, *Familia Sbiera*, p. 410.

[40] Al. Procopovici, *lucr. cit.*, p. 51.

VUK ST. KARADŽIĆ ÎN FOLCLORISTICA ROMÂNEASCĂ DIN SECOLUL AL XIX-LEA *

ION TALOŞ

Vuk St. Karadžić n-a avut, printre români, ecoul pe care îl avuseseră Herder şi mai ales fraţii Grimm. Dovada o găsim pe de o parte în faptul că numele lui este citat prima oară, după cunoştinţa noastră, de către un autor român în 1837, iar pe de alta în aceea că, în timp ce Karadžić îşi cîştiga faima europeană prin culegerile lui de poezii şi poveşti populare, românii—în special cei din Banat, care ne-am aştepta să-l fi imitat mai curînd — se ocupau cu precădere de cercetarea „obiceiurilor şi datinilor"[1].

Cauzele care au determinat această situaţie sînt numeroase. Hotărîtoare rămîne însă aceea că la data la care începea să fie cunoscut românilor — cunoştinţă care s-a făcut de altfel în majoritatea cazurilor prin intermediul traducerilor în germană şi franceză ale colecţiilor sale şi numai rareori direct — folcloriştii noştri se simţeau atraşi tot mai mult de Herder, după care cîntecele populare ar constitui „arhiva nescrisă a popoarelor". Imediat după aceea, fraţii Grimm, a căror teorie explica originea fenomenelor folclorice în îndepărtatele timpuri ale mitologiei, reprezentau de asemenea o mare atracţie pentru români în secolul al XIX-lea ; căci găsirea rădăcinilor unor elemente de folclor românesc în timpuri străvechi, cu deosebire în folclorul latin, constituia o puternică dovadă a originii noastre romane, mult discutată şi uneori contestată de cercetătorii străini. Nu e deci de mirare că prezenţa acestor trei învăţaţi germani, şi în special a celor din urmă, a stăruit în folcloristica noastră pînă către sfîrşitul veacului trecut şi a dat naştere unei adevărate şcoli mitologice româneşti.

Dar în timp ce pătrunderea la români a lui Herder şi a fraţilor Grimm s-a bucurat de atenţia specială a unor cercetători, sau măcar de substan-

---

* În redarea numelui lui Karadžić am respectat peste tot, inclusiv în citate, grafia originală. Pentru unele informaţii bio-bibliografice se poate consulta articolul *Vuk Stefanović Karadžić (1787—1864) părintele limbii sîrbe moderne*, în „Viaţa Românească", 1964, nr. 9, p. 174—176.

[1] Cf. Ion Taloş, *Începuturile interesului pentru folclorul românesc în Banat*, în vol. *Studii de istorie literară şi folclor*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1964, p. 201—221.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 1, p. 39—49, Bucureşti, 1967

ţiale referinţe[2], prezenţa lui Karadžić în folcloristica românească a rămas în afara unor asemenea preocupări.

Trebuie să precizăm însă de la început că dacă legăturile românilor cu învăţaţii germani amintiţi au o singură latură importantă, aceea a interpretării faptelor de folclor pe baza teoriilor lor, cele cu Karadžić au o însemnătate întreită.

I. În primul rînd, marele folclorist sîrb este important pentru români prin aceea că, urmînd unor colecţii germane de valoare universală, lucrările lui au atras atenţia asupra unei alte zone folclorice a Europei : Peninsula Balcanică. Valoarea acestei laturi a activităţii lui este mare, deoarece prin culegerile lui Karadžić a contribuit şi la trezirea interesului pentru folclorul nostru în străinătate. Pentru a dovedi afirmaţia noastră invocăm autoritatea slavistului B. Kopitar — prieten şi sfătuitor al lui Karadžić —, care în mai multe rînduri stăruia asupra necesităţii cunoaşterii îndeaproape a folclorului românesc, alături de cel bulgar şi albanez [3]. Dar Kopitar nu este singurul străin care a recunoscut importanţa culegerii folclorului românesc. Căci, vorbind tot despre Karadžić, un scriitor german publica acest text metaforic entuziast : ,,încă zac multe comori preţioase în straturile adînci ale Carpaţilor străvechi, multe flori mirositoare încă înfloresc şi se scutur pe binecuvîntatele cîmpii ale Bucovinei, nevăzute, neobservate, aşteptînd cu dor momentul cînd şi soarele ei se va ridica şi ale cărui raze vor lumina flori şi pietre cu culori strălucitoare"[4]. Mai tîrziu, chiar fraţii Grimm, care aveau strînse relaţii cu Karadžić, cereau folcloriştilor saşi din Transilvania informaţii privitoare la unele basme româneşti şi se interesau de configuraţia folclorică a ,,Ţării Bîrsei"[5]. Între altele, şi aceasta poate constitui explicaţia marelui succes pe care l-au avut în străinătate primele culegeri de folclor românesc [6].

II. Al doilea aspect al relaţiilor lui Karadžić cu românii, controversat de folcloriştii noştri, e însă mai greu de rezolvat[7]. Căci este vorba de afirmațiile făcute de scriitorul moldovean Gh. Asachi, mai întîi în 1848, reluate apoi în 1852 și neconfirmate încă de nicăieri. Într-un articol publicat în „Albina românească”[8] și intitulat *Literatura serbească*, Gh. Asachi îl prezenta pe Karadžić, informînd că acesta ar fi cules „o mulțime de cîntece naționale române”, pe care i le-ar fi dăruit spre publicare, dar care ar fi ars la Iași „în focul cel cumplit din anul 1827”.

---

[2] Virgil Tempeanu, *Herder und die rumänische Volksdichtung*, în *Festgabe zur Hauptversammlung der Deutschen Akademie*, München, Humboldt Preisanschreiben, 1936, p. 51—56 ; Gh. Bogdan-Duică, *Fraţii Grimm despre români*, în ,,Făt-Frumos", V (1930), p. 110 ; Victor Morariu, *Actualitatea lui Herder*, în ,,Convorbiri literare", 74 (1941), I, p. 277—283 ; Ovidiu Bîrlea, *Die Erforschungen des Volkserzählung in Rumänien*, în ,,Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", Berlin, 1963, p. 335—336. Despre pătrunderea fraţilor Grimm la alte popoare s-au scris cu ocazia centenarului morţii lui Jakob Grimm lucrări foarte numeroase şi importante, cf. *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, Berlin, 1963, *Brüder Grimm Gedenken*, Kassel, 1963 şi *Hessische Blätter für Volkskunde*, Giessen, 1963.

[3] Cf. recenziile sale la Ch. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne* (în ,,Jahrbücher der Literatur", Viena, 1824, nr. 26, Anzeiger Blatt, p. 52 ş. u.) şi la Vuk Stef. Karadžić, *Narodne srpske pjesme* (*Ibidem*, 1825, nr. 30, p. 159—177).

[4] Ap. Mihail Kogălniceanu, *Romänische oder walachische Sprache und Literatur*, Berlin, 18 Januar, 1837, p. 18—19. Cf. şi traducerea românească a acestei lucrări, publicată de Vasile Kogălniceanu, Bucureşti, 1895, p. 39—40.

[5] Gh. Bogdan-Duică, *art. cit.*, p. 110.

[6] Arthur und Albert Schott, *Walachische Märchen*, Stuttgart und Tübingen, 1845 (cf. şi Ion Taloş, *Arthur Schott şi culegerile lui de poveşti româneşti*, în ,,Revista de folclor", 1963, nr. 3—4, p. 156—165) ; V. Alecsandri, *Balade. Adunate şi îndreptate*, partea I-II, Iaşi, 1852—1853.

[7] G. Asachi, *Literatura serbească*, în ,,Albina românească", XX (1848), 6/18 ianuarie, p. 21 —22 ; idem, *Poezii poporale. Balade* (*Cîntice bătrîneşti*). Adunate de V. Alecsandri. Partea I. . ., în ,,Gazeta de Moldavia", XXIV (1852), nr. 20, p. 77 ; N. Iorga, în ,,Analele Academiei Române", seria a II-a, tom. XXXIV, 1911—1912, Memoriile Secţiunii istorice, p. 1040—1042 ; G. Bogdan-Duică, *Istoriografie literară*, în ,,Convorbiri literare", 1906, p. 778—795 ; Ion Diaconu, *Folclor din Rîmnicul-Sărat*, II, Focşani, 1934, p. XXXIII ; Al. Bistriţeanu, *G. Asachi şi folclorul*, în ,,Limbă şi literatură", I (1955), p. 16—19 ; *Vuk Steph. Karadžić*, în ,,Novi Jivot", 1957, nr. 2, p. 55—59.

După patru ani de la data la care face Asachi această destăinuire, el revine cu unele precizări, într-o recenzie la colecția de balade a lui V. Alecsandri[9], arătînd împrejurările în care s-a împrietenit cu „renumitul literator sîrb”, anul în care acesta i-ar fi înmînat colecțiile lui de cîntece românești, precum și cuprinsul și proveniența lor : aflîndu-se, ca agent diplomatic al Moldovei, la curtea din Viena, între 1822 și 1827, Asachi ar fi cunoscut pe Karadžić, devenindu-i „amic” și în 1823 acesta i-ar fi oferit colecția, care se întindea pe „30 de coale manuscrise”. Textele cuprinse în această colecție — „între care se aflau compuneri foarte interesante” — fuseseră adunate de Karadžić în timpul călătoriilor lui prin Transilvania, Banat și Țara Românească.

Aceste afirmații ale poetului moldovean erau completate de una referitoare la colecția de cîntece românești alcătuită de el însuși, „cu scop” de a o tipări, care ar fi ars în aceleași împrejurări, iar cîntecele respective au rămas din nou „numai în gura poporului”.

Destăinuirea făcută de Asachi după mai bine de douăzeci de ani, ca și lipsa unei preocupări similare în acea perioadă la Karadžić au făcut pe unii cercetători români să nu dea crezare afirmațiilor lui Asachi. Și într-adevăr, pentru eventuala sa colecție sînt unele motive de îndoială.

Dar latura care ne interesează pe noi a afirmațiilor scriitorului român, aceea privind colecția lui Karadžić, n-a fost contestată de nimeni, deși nici despre ea nu ni s-au păstrat dovezi[10]. S-a invocat motivul de ordin logic, după care Asachi n-ar fi putut să-și creeze de bunăvoie o situație echivocă față de folcloristul sîrb, care se afla încă în viață la data celor două afirmații ale poetului moldovean[11]. Am putea adăuga la aceasta faptul că, în cele două articole ale sale, Asachi vorbește despre Karadžić mai competent decît oricare român în acea perioadă ; el dă amănunte biografice, schițează cu multe detalii profilul moral al omului, ca și complexitatea activității folcloristului sîrb. Asachi avea prin urmare informații numeroase și sigure despre Karadžić, poate chiar din gura acestuia. Pe de altă parte, este cunoscut că între 20 decembrie 1822 și 13 februarie 1823 Karadžić se afla într-adevăr la Srem, Timișoara și Viena[12], prin urmare afirmația lui Asachi, după care Karadžić i-ar fi înmînat colecția de poezii populare românești la Viena, în 1823, pare să fie adevărată. În orice caz, e posibil ca în 1823 Karadžić și Asachi să se fi văzut la Viena ; poate vor fi făcut cunoștință și vor fi avut unele discuții.

Dar cu toate acestea, problema rămîne încă nerezolvată. Mai întîi pentru că era de așteptat ca, după anul în care manuscrisul Karadžić putea ajunge în mîna lui Asachi, să mai notăm preocupări ale folcloristului sîrb pentru literatura populară românească, ceea ce nu ştim să se fi întîmplat. Apoi, pentru că lucrări fundamentale asupra lui Karadžić, cum este aceea a lui Ljub. Stojanović[13], nu atestă vreo legătură între enciclopedistul român şi întemeietorul culturii moderne sîrbeşti sau preocupări ale folcloristului sîrb pentru patrimoniul popular românesc. În sfîrşit, nici corespondenţa atît de vastă a lui Karadžić, publicată în 4 volume mari, nu consemnează nimic în acest sens[14].

---

[8] G. Asachi, *Literatura serbească*, p. 21—22.

[9] G. Asachi, *Poezii poporale. Balade* (*Cîntice bătrînești*). Adunate de V. Alecsandri. Partea I. . . , p. 77.

[10] Unii cercetători îl consideră pe Karadžić chiar părintele folcloristicii românești (cf. G. Bogdan-Duică, *Istoriografie literară*, loc. cit ; Al. Bistrițeanu, *lucr. cit.*).

[11] Al. Bistrițeanu, *lucr. cit.*, p. 18—19.

[12] Cf. Ljub. Stojanović, *Život i rad Vuka Steph. Karadžića*, Belgrad, 1924, p.757—758.

Dacă în aceste împrejurări a existat totuşi o colecţie românească a lui Karadžić — lucru pe care credem că pot avea şansa de a-l lămuri doar cercetătorii iugoslavi —, ea ar constitui prima colecţie de folclor poetic românesc, realizată cu 15 ani înainte de aceea a lui N. Pauleti[15].

După cum am văzut, Asachi afirma că această colecţie ar fi fost întocmită în timpul călătoriilor lui Karadžić prin Transilvania şi Muntenia. Totuşi, călătorii ale lui Karadžić în provinciile locuite de români se cunosc numai în Banat (la Timişoara îl găsim în mai multe rînduri : octombrie — 20 decembrie 1822, 30 martie — jumătatea lui mai 1823 etc.)[16] şi în Moldova, pe care o cunoaşte în septembrie 1819, cînd se întoarce din călătoria lui din Rusia. Într-adevăr, Karadžić intenţiona ca în drum spre patrie să străbată Moldova şi Ţara Românească. La Iaşi află însă că pentru ca să ajungă la Bucureşti ar trebui să treacă prin mai multe carantine, din cauza ciumei care bîntuia atunci Ţările Române. De aceea, se vede obligat să se înapoieze în Bucovina, unde rămîne totuşi 10 zile într-un lazaret. Apoi se îndreaptă spre Cernăuţi şi Lemberg[17]. Aşadar, în faza actuală a cercetărilor, e greu de închipuit că folcloristul sîrb ar fi avut o colecţie românească din aceste provincii, aşa cum mărturiseşte Asachi. Dacă a existat într-adevăr culegerea lui Karadžić, pare mai probabilă presupunerea lui D. Caracostea[18], după care cîntecele în discuţie şi-ar fi putut avea obîrşia la românii din Serbia[19].

III. Felul în care oamenii de cultură români preocupaţi de folclor au invocat şi exemplul lui Karadžić constituie a treia latură a problemei de care ne ocupăm. Am arătat la începutul acestei lucrări că numele lui Karadžić este consemnat pentru întîia oară de către un autor român în 1837. Este vorba de Mihail Kogălniceanu, unul dintre primii români moldoveni care s-au interesat de folclor. Publicînd, la Berlin, în ianuarie

---

[13] Ljub. Stojanović, *op. cit.*

[14] *Vukova prepiska*, I—IV, Belgrad, 1907, 1908, 1909.

[15] *Cîntări şi strigături româneşti. . . scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838*, ediţie critică, cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1962. N. Iorga mai vorbeşte de o primă colecţie de folclor românesc, din Corneşti-Maramureş (cf. *Istoria literaturii româneşti*, I, ed. a 2-a, p. 32), dar manuscrisul respectiv cuprindea versuri la morţi, între care se strecurase şi balada „Bogatul şi săracul" — deci nu poate fi vorba de o colecţie propriu-zisă.

[16] Cf. Ljub. Stojanović, *op. cit.*, p. 757—758.

[17] Cf. scrisoarea lui către Kopitar, din 12 sept. 1819, în *Vukova prepiska*, I, p. 177—178.

[18] *Balada poporană română.* Curs universitar, lito, 1932—1933, p. 71—75.

[19] Meritul lui Karadžić ar fi în acest caz cu atît mai mare, cu cît românii din Serbia s-au

1837, lucrarea *Romänische oder walachische Sprache und Literatur*[20], viitorul conducător al ,,Daciei literare'' pomenește numele lui ,,Vuk Stefanovici'', care ,,a atras atențiunea Europei culte prin cîntecele sale poporane sîrbești''. În aceeași perioada, într-o scrisoare trimisă lui M. Sturza, domnitorul Moldovei, la 22 februarie 1837, Kogălniceanu îl informa pe acesta că ,,la Craguevaț, o culegere de poezii, care descriu războiul pentru neatîrnarea Serbiei, se tipărește cu voia guvernului''[21]. La baza interesului lui Kogălniceanu pentru culegerile lui Karadžić se afla, fără îndoială, pe lîngă preocupările proprii în legătură cu poezia populară[22], și curentul favorabil folclorului sîrbesc întreținut în Germania, unde cărturarul moldovean și-a făcut o parte din studii, nu numai de Goethe și Jakob Grimm, dar și de unii profesori ai săi : Humboldt și Ranke[23].

În jurul anului 1850 se manifestă la români un puternic interes față de literatura sîrbească, problemă care ar putea constitui obiectul unei interesante cercetări independente. Pe de o parte se publică mai multe articole referitoare la literatura sîrbească în general, din care nu lipsește elogierea lui Karadžić, iar pe de altă parte în lucrări de specialitate, numele folcloristului sîrb e rostit cu o frecvență excepțională. Dar să ne oprim mai întîi asupra articolelor generale.

Meritul de a fi deschis seria acestor articole revine lui Gheorghe Barit, întemeietorul presei românești transilvănene și pionier al folcloristicii românești[24]. Întradevăr, în articolul *Ceva pentru literatura serbiană*[25], el insista mai întîi asupra necesității ,,ca vecinii să se cunoască unii pe alții, cît se poate mai bine''. Bariț arată apoi că ramura de frunte a literaturii sîrbești o constituie poezia și că ,,la sîrbi, iubirea de patrie, îngrijarea de viitorul ei și nădejdea pentru un ce mai bun răsuflă în poeme'' ; el mai constată că sîrbii ,,își cîntă istoria patriei în cîntece populare'', de care au adunat ,,Vuk și Mihailovici'', colecțiile lor fiind traduse ,,în nemțește, franțuzește și englezește'', ceea ce ,,făcu mare cinste sîrbilor''. Iar în încheiere, Bariț exprimă speranța că aceste succese ale vecinilor vor ,,ațîța'' și pe români la întrecere în adunarea poeziilor populare.

Conceput în aceleași coordonate ideologice, articolul *Literatura serbească* al scriitorului moldovean Gh. Asachi[26] remarcă legăturile de veacuri dintre români și sîrbi, soarta lor comună. Dintre literații sîrbi, zice Asachi, ,,cel mai însemnat'' este Karadžić, care ,,cu inimă curată''

---

bucurat de colecții folclorice abia pe la sfîrșitul secolului trecut (cf. E. Picot, *Chants populaires des Roumains de Serbie*, Paris, 1889 ; Gustav Weigand, *Die rumänischen Dialekte der kleinen Walachei, Serbiens und Bulgariens*, în ,,Siebenter Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache (Rumänisches Seminar) zu Leipzig'', Leipzig, 1900, p. 58—82 passim ; G. Giuglea — G. Vâlsan, *De la românii din Serbia. Culegere de literatură populară*, București, 1913 ; C. Sandu-Timoc, *Poezii populare de la românii din Valea Timocului*, 1943) și cu cît aceștia constituie una dintre ariile mărginașe ale folclorului românesc.

[20] Cf. nota 4.

[21] Cf. Radu Dragnea, *Mihail Kogălniceanu*, ediția a II-a întregită și prelucrată, București, 1926, p. 103.

[22] Cf. *op. cit.*, p. 18 (în traducerea românească, p. 41—43).

[23] Radu Dragnea, *op. cit.*, p. 104.

[24] Cf. Ion Breazu, *G. Bariț și patrimoniul popular*, în ,,Studii și cercetări științifice'', seria a III-a, Științe sociale, Cluj, 1955, nr. 3—4, p. 33—44.

[25] ,,Foaie pentru minte, inimă și literatură'', 1843, p. 216.

[26] În ,,Albina românească'', XX (1848), p. 21—22.

şi ,,plin de curaj" s-a luptat pentru eliberarea ,,naţiei sale" de sub jugul turcesc; de aceea, patria ,,cu respect cuvintează numele acelui barbat, carele au ştiut să insufle în locuitorii acelor ţeri, scînteia de lumini morale". El a cercetat toate ţările slavone, a adunat şi orînduit cîntecele populare şi a elaborat un dicţionar. În opera lui Karadžić, ,,sîrbii s-au oglindit, au înţeles ce sînt, ce pot fi, ce răsuflă şi ce viitorime i aşteaptă". Datorită lui, într-o perioadă scurtă, ,,s-au înfiinţat o nouă literatură serbească, proaspătă, ca o plîntă a chedrului urieş"; sub ea, ,,compatrioţii depun cununi de flori la picioarele" lui Karadžić. Entuziasmul scriitorului moldovean este aşa de nestăvilit, încît, la mijlocul articolului, el urează: ,,trăiască, trăiască pentru o cauză atît de frumoasă". Vorbind în continuare despre marele succes al lui Karadžić, Asachi arată că împăratul Austriei a hotărît ,,să aşeze" în biblioteca sa particulară ediţia sîrbească a colecţiei dăruite de acesta.

În al doilea articol al său, *Poezii poporale. Balade* (*Cîntice bătrîneşti*)[27] publicat în 1852, Asachi aminteşte din nou de ,,mult onorabilul d. Vuk Stefanović, renumitul literator sîrb" şi de ediţia tipărită ,,la Lipsca, cu cheltuiala prinţului Miloş" a colecţiilor lui de folclor.

Peste cîţiva ani, în 1861, este rîndul scriitorului G. Sion să elogieze literatura sîrbă şi activitatea lui Karadžić. Cu toate că scrie un studiu de literatură populară comparată — poate primul de acest fel la noi — *Despre literatura sîrbă în raport cu cea română*[28], Sion face observaţii interesante în legătură cu situaţia politică, cu suferinţele şi credinţele populare ale românilor şi sîrbilor; el constată chiar că cele două popoare ,,au aceleaşi destinate, acelaşi viitor". Scriitorul bucureştean afimă apoi că, dintre toate popoarele slave, sîrbii dispun de ,,tradiţiunile şi legendele" ,,cele mai dureroase şi mai interesante". El se opreşte apoi la diferitele împrejurări în care cîntă sîrbul şi chiar la instrumentele muzicale mai răspîndite. Iar înainte de a studia comparativ *Legenda Mănăstirii Curtea de Argeş* şi aceea a Cetăţii Skutari, Sion prezintă colecţia sîrbească a lui Auguste Dozon[29], alcătuită ,,după materialii ce i-a procurat un zelos patriot sîrb, Vuk Stefanović Karadžić, carele de patruzeci de ani se ocupă de a aduna din gura poporului cîntecele naţionale ce fac gloria naţiunii sale".

Să ne întoarcem acum cu cîţiva ani în urmă, pentru a relua firul însemnărilor din lucrările de specialitate privitoare la Karadžić. Este necesar să ne oprim înainte de toate în Transilvania, unde numele folcloristului sîrb pătrunde, în această perioadă, pe două căi: în primul rînd prin articolele publicate de ziarele şi revistele din Sibiu şi Braşov, apoi prin lucrările folcloriştilor saşi.

,,Telegraful român", organul Mitropoliei ardelene, apărut la Sibiu în 1853, a depus o activitate foarte însemnată pentru trezirea interesului faţă de folclorul românesc din Transilvania. Ziarul sibian era tutelat de Andrei Şaguna, care cunoştea cu siguranţă activitatea înnoitoare a lui Karadžić şi preţuirea de care s-a bucurat el în ţările europene (asupra activităţii folcloristice a lui A. Şaguna vom reveni mai jos). Dar cel care a condus efectiv ziarul a fost doctorul Pavel Vasici, om de vastă cultură şi foarte receptiv la mişcarea epocii. Mai ales datorită acestuia din urmă, numele lui Karadžić este deseori invocat în coloanele ziarului. Căci el a îndemnat de cîteva ori la adunarea cîntecelor populare, a poveştilor şi colindelor, referindu-se şi la exemplul luminos al folcloristului sîrb : „ştim ce sensaţiune au făcut astfel de cîntece sîrbeşti” publicate de Karadžić în limba germană — zicea el încă în primul an al apariţiei ziarului de la Sibiu[30]. În acelaşi an, Vasici revine asupra îndemnurilor amintite, cu un text pe care socotim necesar să-l reproducem aici : „Luînd în dreaptă consideraţiune zgomotul ce au făcut cîntecele sîrbeşti poporale culese de Vuk Stefanović Karadžić în literatura străină, luînd în cuvenită judecată cu ce zel traduse madama Talvi aceste cîntece în limba germană, şi cu ce plăcere şi entuziasm se primiră ele de publicul străin, la care sîntem cunoscuţi numai ca o coajă uscată de istorie, vom vedea că nimic nu este în stare a ne face lumei cultivate cunoscuţi nu numai, cum ziserăm, ca o coajă uscată, sau pe dinafară, ci şi ca un sîmbure miezos şi pe dinăuntru, decît aceste cîntece, colinde şi orice ce se ţine de ele”[31]. Vasici era prin urmare la curent cu succesul avut de folcloristul sîrb în întreaga Europă şi găsea o mare valoare creaţiei populare, pe care o considera „carnea şi sîngele” poporului, „fiinţa lui”, în care se oglindesc trecutul şi caracterul lui. Nici revista lui Gh. Bariţ, „Foaie pentru minte, inimă şi literatură”, care apărea la Braşov, nu s-a lăsat mai prejos în popularizarea activităţii lui Karadžić. Căci, în afară de articolul amintit al lui Bariţ, ea mai publică unul al lui T. Cipariu, întemeietorul filologiei româneşti moderne şi preţuitor de seamă al folclorului. Vorbind despre „clasicitatea” unor creatori de folclor românesc, Cipariu exclamă : „pagubă numai că i-au întrecut sîrbii cu Uroş şi *Marcu Kraleviciu*, care — constată el — cu epopeele române seamănă ca ou cu ou”[32].

---

[27] În ,,Gazeta de Moldavia", XXIV (1852), p. 77 (articolul a fost reprodus şi în G. Asachi, *Scrieri literare*, II, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957, p. 342—343).

[28] ,,Revista Carpaţilor", II (1861), partea I, p. 501—525.

[29] Auguste Dozon, *Poésies populaires serbes*, Paris, 1859.

Folcloriştii saşi din Transilvania, saturaţi de ideile fraţilor Grimm, n-au rămas străini, după cum aminteam, de valoarea colecţiilor lui Karadžić. Dintre aceştia, cel care şi-a creat merite mai de seamă este Johann Karl Schuller, autorul mai multor traduceri germane din poezia şi proza populară românească. Într-o conferinţă organizată de „Verein für siebenbürgische Landeskunde”, Schuller citează pe Karadžić alături de autorii celebrei colecţii de basme *Kinder- und Hausmärchen*[33]. Iar în *Romänische Volkslieder*[34], făcînd lista culegătorilor de cîntece populare, inspectorul şcolar din Sibiu aşază imediat după Herder colecţia de poezii sîrbeşti a lui Karadžić, tradusă de Talvy.

Revenind în Moldova, este cazul să ne oprim la activitatea lui V. Alecsandri, autorul uneia dintre cele mai de seamă colecţii de poezii populare româneşti din întreg secolul al XIX-lea. Trebuie să arătăm că între activitatea poetului moldovean şi a folcloristului sîrb există numeroase asemănări,[35] dintre care cea mai importantă este aceea că amîndoi au cules cîntecele populare din dorinţa de a arăta geniul poetic al maselor și amîndoi au „îndreptat" textele adunate ; nu e lipsit de interes să menționăm apoi că soarta colecțiilor lor a fost aceeași : curînd după publicarea în original, ele au fost traduse în cîteva limbi de mare circulație europeană[36]. În sfîrșit, Georges Ball, editorul unui volum de doine ale poetului român, recunoștea, la 8 iunie 1853, că ideea publicării acestei lucrări i-a fost dată de un articol publicat în „Journal des Débats" asupra poeziei sîrbești[37].

---

[30] „Telegraful român”, I (1853), p. 51 (nr. 13).

[31] *Ibidem*, p. 366 (nr. 92).

[32] „Foaie pentru minte, inimă şi literatură”, 1855, p. 118.

[33] Cf. „Telegraful român”, 1855, nr. 14.

[34] *Metrisch übersetzt und erläutert von...*, Hermannstadt, 1859, p. II şi passim.

[35] Unele apropieri a făcut Giusseppe Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Torino, 1952 (cf. ediţia rusă *Istoria folkloristiki v Evrope*, Moscova, 1960, p. 287).

Problema datei și a căii prin care a luat contact Alecsandri cu opera folcloristului sîrb rămîne însă deschisă. Pentru că acesta îl citează pentru prima oară pe Karadžić în ediția din 1866, în notele la „Monastirea Argeșului", unde se dă, probabil după colecția lui, rezumatul baladei despre zidirea cetății Skutari[38]. Știind însă că balada românească a fost publicată de Alecsandri mai întîi în 1853, în a doua broșură a sa[39], căreia îi lipsesc notele în întregime, din cauză că poetul se afla pe atunci la Paris, socotim probabil că lucrările lui Karadžić să-i fi fost cunoscute chiar înainte de acest an. Iar calea pe care trebuie să fi ajuns Alecsandri la colecția lui Karadžić este, aproape sigur, traducerea ei franceză, publicată de Élise Voïart[40].

Am arătat, cînd am vorbit de articolele generale privitoare la literatura sîrbă, că în Muntenia Karadžić a fost prezentat de scriitorul G. Sion, în 1861. În același an, scriitorul savant Al. I. Odobescu dovedește și el cunoașterea operei folcloristului sîrb. Într-un studiu de folclor poetic comparat, *Cîntecele poporane ale Europei răsăritene, mai cu seamă în raport cu țara, istoria și datinile Românilor*[41], Odobescu notează : „Pentru poesiile poporane ale sîrbilor, un literat însemnat din acea țară, D. Vuk Stefanović Karadžić a lucrat ne-ncetat de patruzeci de ani și mai bine și a publicat la 1815, în Viena, o mică colecție sub titlul *Србске народне пьесме*, pe care a completat-o în două ediții tipărite la Lipsca (4 vol..., 1823—1834) și una la Viena (3 vol..., 1841—1846), cărora se va adăuga un al 4-lea volum, la care lucrează încă acum editorul". Pentru a arăta cît de bine îi era cunoscută lui Odobescu activitatea lui Karadžić, precizăm că el continuă lista bibliografică, citînd traducerile în germană ale lui Talvy, edițiile 1826, 1853 și pe cele în franceză, făcute de Élise Voïart în 1834 și Aug. Dozon în 1859[42].

Și în Societatea literară „Junimea", unde literatura populară găsea prețuire, interesul pentru Vuk Karadžić și, datorită lui, pentru poezia populară a sîrbilor a fost mereu viu. Importanța acestui interes o putem bănui numai dacă ne gîndim că la ședințele acestei societăți, la care se va fi vorbit cu siguranță despre Karadžić și culegerile lui populare, au luat parte cei mai mari scriitori români ai epocii : Mihail Eminescu, Ion Creangă, Ion Slavici, Ion Luca Caragiale. Din păcate, ei n-au lăsat urme scrise ale acestor discuții. Ne-au rămas însă de la alții, cum sînt G. Panu și T. Maiorescu. Autorul interesantelor „amintiri de la Junimea” reține chiar ceva din această atmosferă : „Am căutat — zice el — prin toate cataloagele și mi-am procurat tot ce am găsit tradus în franțuzește și italienește din poeziile diferitelor popoare. Mi-am procurat în traducție poeziile populare sîrbești și, cetindu-le, am observat o mare asemănare cu ale noastre ; de multe ori era evident că același subiect a fost comun ambelor popoare, numai modul de tratare diferea”[43]. Iar conducătorul acestei societăți, Titu Maiorescu, vorbind despre elementul eroic al baladelor, arată că acesta era cunoscut „pentru sîrbi, prin minunata culegere de poezii populare publicate de Karadžić între 1823 și 1833”[44].

---

[36] Cf. Wilhelm Kotzebue, *Rumänische Volkspoesie*, Berlin, 1857 ; *Ballades et chants populaires de la Roumanie*, recueillis et traduits par V. Alecsandri. Avec une introduction par M. A. Ubicini, Paris, 1855 ; *Roman Anthology*. A Selection of Rouman Poetry, ancient and modern by Henry Stanley, Hertford, 1856 ; Ács Károly : *Virágok a román (oláh) népköltészet mezejéröl*, Budapesta, 1858 ș.a.

[37] V. Alecsandri, *Les doïnas*. Poésies moldaves de ... Traduits par J.-E. Voïnesco, deuxième édition, Paris, 1855, p. 11—12.

[38] Cf. Vasile Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*. Adunate și întocmite de ..., București, 1866, p. 195.

[39] V. Alecsandri, *Balade*. Adunate și îndreptate, Iași, partea a II-a, 1853.

[40] Élise Voïart, *Chants populaires des Serviens*, recueillis par Vuk Stéphanowitsch et traduits d'après Talvy, par. . ., Tome I—II, Paris, 1834.

[41] „Revista română", 1861, vol. I, p. 27 ; articolul a fost reprodus și în Al. Odobescu, *Opere*, I, ediție îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu, E.S.P.L.A., București, 1955, p. 290 ș.u.

[42] Aug. Dozon, *op. cit.*

Am lăsat înadins către sfîrșit discutarea felului în care a fost cunoscut Karadžić lui Andrei Șaguna și N. Tincu-Velea ; ei merită un loc aparte pentru că sînt, după cîte știm, singurii români cărora le-a fost accesibilă opera folcloristului sîrb în original. Într-adevăr, aceștia au trăit cîtva timp la Carloviț, chiar în epoca triumfului lui Karadžić. Despre Șaguna se știe astăzi cu precizie că în timpul activității sale din acest oraș, adică între 1834 și 1842, era la curent cu opera folcloristică a lui Karadžić[45]. E cunoscut apoi felul în care era prețuit Șaguna de J. Rajačić, pe care îl găsim abonat la *Srpske narodne piesme*, I—II, Viena, 1841—1845[46], și ar fi de mirare ca între cei doi să nu se fi închegat vreo discuție privitoare la această carte senzațională. Ajungînd episcop la Sibiu, Șaguna a sprijinit, după cum am arătat, orientarea spre folclor a „Telegrafului român”[47]. Dar intențiile lui în domeniul folclorului nu se reduceau doar la sprijinirea publicării unor cîntece populare. Într-o epistolă deschisă, din 6 decembrie 1859, el cerea preoților să adune povești, cîntece populare și colinde, declarînd că pe acestea din urmă le va oferi folcloristului At. Marienescu, iar pe cele dintîi le va tipări „într-o carte”[48]. Poate că în această intenție a lui Șaguna se răsfrînge ceva și din succesul european al lui Karadžić.

N. Tincu-Velea, a cărui activitate de folclorist este mai cunoscută[49], a cules și a oferit lui At. Marienescu mai multe balade (*Generalul Vitoran*, *Laudan Viteazul* ș. a.). Se constată ușor preferința lui pentru baladele eroice, fapt care, după părerea noastră, trebuie pus și în legătură cu colecțiile de balade ale lui Vuk Karadžić. Că Tincu-Velea l-a cunoscut pe folcloristul sîrb în original nu mai încape nici o îndoială, deoarece el utilizează, în *Istorioară bisericească politico-naționale*[50], atît „Danița[51]”, cît şi dicţionarul acestuia[52]. Şi pentru ca să arătăm cît de mare a fost preţuirea lui Tincu-Velea pentru Karadžić, reproducem această notă, mai bine zis necrolog, pe care l-a scris la moartea folcloristului sîrb: ,,Bărbatul acesta chiar cînd scriam acesta şiruri cetirăm că a morit în Viena. Dînsul şi-a pus însuşi problema vieţii a se coborî în puţurile inimii poporului spre a scoate de acolo la lumină odoară, care sînt mai preţioase ca aurul şi piatra nestimată. Şi pentru aceasta spiritele cele mai bune ale tuturor naţiunilor jelesc pre răpăusatul, căci popoarele sînt solidare în interesele lor cele adevărate şi nu întreabă totdeauna după limbe, naţionalităţi, confesiuni, patrie... după vestmîntul din afară, ci se uită mai vîrtos la lumina şi meritul ce-l aduce barbatul ştiinţelor spre binele şi folosul omenirii''[53]

---

[43] George Panu, *Pagini alese*, E.S.P.L.A., București, 1958, p. 145—146.

[44] Titu Maiorescu, *Critice*, 1866—1907, ediție completă, vol. III, 1915, p. 284.

[45] Cf. Silviu Dragomir, *André Șaguna et Joseph Rajačić. Un chapitre de l'histoire des relations de l'église roumaine avec l'église serbe*, în „Balcania”, VI (1943), p. 242—282.

[46] Viena, 1841—1845, vezi la sfîrșitul vol. II abonații din Carloviț.

[47] Cf. și Ion Breazu, *Folclorul revistelor „Familia” și „Șezătoarea”*, Sibiu, 1845, p. XVI.

[48] Pastorala lui Andrei Șaguna a fost semnalată prima oară de Ovidiu Bîrlea, în *Atanasie Marienescu, folclorist*, în „Analele Universității din Timișoara”, seria Științe filologice, I (1963), p. 24.

[49] Cf. I. D. Suciu, *N. Tincu-Velea*, București, 1942, și Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 58—59 și passim.

[50] Sibiu, 1865.

[51] Viena, 1827 (cf. N. Tincu-Velea, *op. cit.*, p. 262, 284, 287, 294).

Nu trebuie să trecem cu vederea acţiunea oarecum izolată a lui G. Sion, I. G. Bariţiu şi G. Dem. Teodorescu de traducere a unor texte folclorice sîrbeşti. Întîiul tipăreşte, ca anexă a studiului amintit din ,,Revista Carpaţilor'', o lungă poemă intitulată *Bătălia de la Cosovo*, după Aug. Dozon[54]. I. G. Bariţiu traduce ,,Două poveşti ale serbilor'' în ,,Transilvania''[55]: *Despre feata care este mai sprintenă decît calul*[56] şi *Pentru ce talpa piciorului omenesc este scobită*[57], probabil după ediţia germană a colecţiei folcloristului sîrb. G. Dem. Teodorescu traduce *Zidirea cetăţii Skudaru*, una din baladele care au adus celebritatea folcloristului sîrb[58].

Am urmărit cunoaşterea activităţii lui Vuk Karadžić de către români pînă către sfîrşitul secolului trecut. În această epocă, interesul pentru patrimoniul popular creşte şi mai mult, devine tot mai conştient, iar exemplul culegătorilor străini încetează să mai fie dat pentru stimularea acestuia; începe epoca cercetărilor comparate, cînd lucrările folcloristului sîrb constituie unul din materialele des utilizate în aceste studii; am văzut că ele au fost folosite de J. K. Schuller, G. Sion, Al. I. Odobescu încă din jurul anului 1860. Acestor nume le-am mai putea adăuga pe acelea ale lui B. P. Hasdeu, At. Marienescu, M. Gaster ş. a., autori ai unor studii de folclor comparat[59], care apelează la lucrările lui. Dar urmărirea acestei probleme depăşeşte cadrul lucrării noastre.

O problemă legată însă de subiectul nostru este aceea a felului în care lucrările lui Karadžić au fost vîndute în provinciile româneşti. Trebuie să spunem că operaţia aceasta este destul de dificilă, pentru că nu cunoaştem azi pe cei care s-au ocupat cu desfacerea acestor lucrări şi nu avem pentru toate ediţiile culegerilor lui Karadžić listele de prenumeranţi. Ceea ce se ştie însă precis este că întîile broşuri ale folcloristului sîrb s-au bucurat de o slabă căutare, pînă şi la sîrbii din Banat. În corespondenţa lui Karadžić aflăm că la Arad, de pildă, Jevstahia Arsićka a reuşit să vîndă doar şase bucăţi[60]; la Sînandrei s-a vîndut o singură carte, şi aceea cuiva pe care îl interesa glosarul ei, iar restul au fost înapoiate autorului[61]. Nu la fel s-au petrecut lucrurile cu ediţiile ulterioare, cum este cea de la Viena din 1841—1845, care dispunea de 71 de abonaţi numai din Timişoara şi de cîte unul în Brestovăţ, Vărădia, Becicherecul Mare, Oraviţa[62].

---

[52] Avem la dispoziţie numai o ediţie mai tîrzie a lucrării lui Karadžić: *Srbski recinic*, Belgrad, 1898 (cf. N. Tincu-Velea, *op. cit.*, p. 223).

[53] *Op. cit.*, p. 284, nota 158.

[54] ,,Revista Carpaţilor'', II (1861), p. 526—546.

[55] XI (1878), p. 137—138.

[56] Wuk Stephanowitsch Karadschitsch, *Volksmärchen der Serben.* Gesammelt und herausgegeben von... Ins Deutsche übersetzt von dessen Tochter Wilhelmine, Berlin, 1854, p. 155—157: Von dem Mädchen das behender als das Pferd ist.

[57] *Ibidem*, p. 137—138: Warum ist des Menschen Fußsohle nicht eben?

[58] Cf. *Poesii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 470—473.

[59] Cf. I. C. Fundescu, *Literatura populară. Basme, oraţii, păcăliturí şi ghicitori*, cu o introducere de B. P. Hasdeu, Bucureşti, 1867; A. M. Marienescu, *Novăceştii*, Timişoara, 1866; M. Gaster, *Literatura populară română*, Bucureşti, 1883.

VUK ST. KARADŽIĆ AND THE ROMANIAN FOLKLORE IN THE 19th CENTURY

The relations of the great Serbian folklore-researcher Vuk St. Karadžić with the Romanian people may be considered from three points of view. Firstly, by publishing the Serbian folk poetry, he directed foreign scholars'attention towards the folklore of the Romanian people, too. Secondly, as stated by the Moldavian writer G. Asachi, V. Karadžić had a manuscript collection of Romanian songs which burnt in the great fire of 1827 in Jassy; unfortunately, neither Karadžić's correspondence, nor Ljub. Stojanović's monograph on the Serbian folklore do refer to such a fact. Finally, it is to be mentioned that Karadžić who was quoted in Romanian writings stimulated the interest for the Romanian folklore. German and French translations of Karadžić's works made know his name among Romanians. He was first mentioned in our country by Mihail Kogălniceanu in 1837 and afterwards, more frequently, especially between 1850—1860, when several Romanian scholars in Transylvania, Moldavia and Wallachia called the attention on the Serbian folklore researcher.

Two Romanian scholars N. Tincu-Velea and A. Şaguna are supposed to have known Karadžić's work in the original, during their sojourn at Carlovitz.

---

[60] Cf. Ljub. Stojanović, *op. cit.*, p. 261.

[61] *Ibidem.*

[62] Cf. lista abonaţilor de la sfîrşitul volumului *Srpske narodne piesme*, vol. II, Viena, 1845.

PREMISE LA POETICA DOINEI MUSCELENE „DE CODRU”

AL. I. AMZULESCU

Sînt necesare cîteva mențiuni pentru lămurirea felului în care s-au făcut cercetarea și gruparea variantelor de texte poetice cîntate pe melodica „de codru”[1].

Este mai întîi de ținut seama că etapa anilor 1928—1963, în care s-a desfășurat acțiunea de culegere, reprezintă și în cazul doinei, specie folclorică de o incontestabilă vechime, perioada unei anumite faze evolutive, care nu poate fi cea de maximă înflorire și plenitudine, ci mai degrabă de relativă desuetudine și treptată părăsire și uitare, de unde unele firești forme de trecere și promovare a moștenirii tradiționale a doinei în domeniul cîntecului „propriu-zis”, ca gen în plină vigoare și expansiune contemporană. Numeroasele legături dintre melodica doinei și cea a cîntecului și mai cu seamă comparația cu „horea lungă” maramureșeană și „cîntecul lung” din Oltenia, ca forme în mod cert mai arhaice, pledează pentru constatarea că melodica actuală a doinei muscelene reprezintă negreșit un stadiu evoluat către o sensibilă cristalizare a cantabilității și o apropiere vădită a doinei din această parte a țării de cîntecul „propriu-zis”. Imposibilitatea de a cunoaște astăzi pe deplin ce va fi fost cîndva cîntecul „de codru” din Muscel nu ne poate opri ca, pe baza constatării stadiului actual de evoluție, să putem emite, cu destulă probabilitate, unele ipoteze și păreri despre trecut. Pentru aceasta sînt însă necesare o cunoaștere și o dezbatere temeinică asupra ceea ce materialul contemporan ne pune la îndemînă în chip foarte concret.

În al doilea rînd, se impune constatarea că formei muzicale „libere” a doinei muscelene „de codru” îi corespunde pe plan literar o structură motivică de asemenea liberă, arhitectonica poetică a textelor de doină stăruind pe asocierea și aglutinarea, după voința și posibilitățile cîntărețului — ca experiență și stăpînire a creației tradiționale—, a unui număr nedeterminat de crîmpeie motivice, motive sau episoade gata constituite, pe care, preluîndu-le din moștenirea tradițională, cîntărețul le leagă dela un moment la altul al interpretării, fără preocuparea de a urmări o schemă structurală stabilă, ca în cazul cîntecului, mai sigur delimitat și nu

---

[1] Elaborat pe baza cercetării monografice zonale asupra folclorului din Muscel.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 1, p. 51—59, București, 1967

arareori cu un text relativ închegat și fixat, cel puțin pentru un anumit „moment" al procesului de circulație orală. Dacă, spre pildă, cîntecul *De trei ori potcovii calul*, în ciuda unor variații posibile, atît în formularea de detaliu cît și în înșiruirea versurilor, rămîne oricum mai mult sau mai puțin același ca unitate poetică, ușor de recunoscut și conturat, doina „de codru", care poate începe cu motivul „Vară, vară, primăvară", se dezvoltă în continuarea textului poetic prin asocierea diversă a unui număr, niciodată fix, de alte crîmpeie poetice provenind din arsenalul general al cîntecului „de codru", ba și cu frînturi sau texte întregi cunoscute a circula, chiar și pe plan local, cu alte melodii. În felul acesta, textul poetic al doinei „de codru" se aseamănă cu un caleidoscop în veșnică schimbare a desenului structural. Rînd pe rînd, unele sau altele dintre motive trec în fruntea textului poetic, continuarea acestuia fiind, de cele mai multe ori, cu totul diferită, nu numai de la un cîntăreț la altul, ci chiar și la același cîntăreț de la un moment la altul al reluării și interpretării doinei[2].

În aceste condiții ale procesului continuu de „creație" prin evoluția nestăvilită a asocierii motivice, pentru a nu fărîmița în chip arbitrar diversele redacțiuni individuale și concrete, intervenind din afară și procedînd din capul locului la gruparea materialului pe motive și compararea cu variantele stricte ale acestora, obținute în cursul cîntării de la alți informatori, am socotit drept cea mai rațională și plauzibilă modalitate a redactării și grupării pe „variante" a textelor poetice „de codru" apropierea și gruparea pe baza începutului de text, pe baza motivului care, într-un moment concret al interpretării căpătînd o oarecare preponderență și impunîndu-se ca motiv inițial, a dat naștere diferitelor variante de asocieri și combinări motivice în succesiunea concretă a diferitelor înregistrări. Redactarea și gruparea în acest chip a textelor poetice care au fost culese, cîntate pe melodica musceleană „de codru", ne prilejuiesc o seamă de constatări, care, sub perspectiva limitelor firești ale cercetării și cunoașterii obiective adînci — invocate și în cazul baladei —, reprezintă rezultatele unei cercetări concrete zonale, care se întemeiază pe sprijinul, atît de prețios în acest caz, al formei muzicale. Terminologia locală, studiul tematicii, „biologia" contemporană și, implicit, considerațiile de analiză poetică propriu-zisă sînt principalele repere ale acestei cercetări.

Toate datele informative provenind din anchete, precum și observațiile culegătorilor confirmă că denumirea locală, tradițională, a doinei în Muscel este „de codru", numele de doină, adeseori necunoscut celor mai vîrstnici — și în orice caz nefolosit în mod curent de aceștia —, fiind pătruns mai curînd din afară, prin intelectuali și tineret, care însă și ei recunosc și folosesc în chip obișnuit și azi termenul tradițional.

Conștiința destul de limpede a necesității delimitării terminologice ca atare se face simțită, spre pildă, în mențiunea inf. Viorica Tefeleu (21 de ani), din Slatina, cu privire la textul *S-a dus vara, ca o pîine*. Inf. declară că acest cîntec nu e „de codru" — punînd terminologia în strictă legătură cu conținutul textului (în care nu este vorba de codru) —, dar afirmă că melodia pe care l-a cîntat este a cîntecului „de codru" ![3]. Viorica Tefeleu e astfel conștientă că melodica musceleană „de codru" nu se suprapune pe deplin cu tematica poetică, în care nu se vorbește exclusiv despre codru.

---

[2] Cf. și Al. I. Amzulescu, *Observații introductive la cercetarea cîntecului „propriu-zis"*, în „Revista de etnografie și foclor", 11 (1966), nr. 2, p. 97—108.

Informatorii sînt de altfel cvasiunanimi în recunoașterea caracterului complex și compozit al poeticii „de codru". Citarea cîtorva mărturii este atît de explicită asupra lucidității cu care înșiși interpreții sînt conștienți de aceasta, încît nu necesită aproape nici un comentariu : „Ăsta ie cîntec dă colo o leacă, dă colo o leacă, și de mine făcut o leacă. Ăsta ie mai greu ca toate !" — declară tînăra Voichița Stoian (21 de ani), din Dîmbovicioara[4]. Pe lîngă accentuarea caracterului fragmentar și selectiv, mărturia e prețioasă pentru sublinierea spontană a laturii, totuși creatoare, a individului interpret în procesul de improvizare al doinei.

Mai „analitic", lăutarul Licu Anghel (58 de ani), din Cîmpulung, remarcă : „În codru poți să spui mai multe vorbe, orice ; unu știe-ntr-un fel, altu-ntr-altul. În codru merge bine haiducești, de străinătate, dă oltenie, dă cuc, dă primăvară !"[5]. Enumerarea nu este, evident, limitativă, lăutarul menționînd aci doar ce „merge bine", deci ceea ce îi pare mai caracteristic, în prima parte a declarației sale stăruind tocmai pe caracterul foarte divers — oarecum nelimitat — al tematicii („mai multe vorbe, orice").

Deosebit de interesantă e observația inf. Maria Parolea (68 de ani), din Jugur, care distinge cu destulă perspicacitate diferența de stil dintre relativa stabilitate a cîntecului mai nou și stilistica preponderent motivică a vechilor forme „libere", de care ține și cîntecul tradițional „de codru". În încheierea înregistrării variantei sale la *De trei zile vin pe plai*, inf. își începe mărturia sa aproape în aceiași termeni ca numeroși alți cîntăreți : „Poți să mai pui vorbe cîte vrei ! . . ."[6], și continuă : „Cînd îl cînt, îi mai schimb și din vorbe, cum îmi vine în minte. Diferă cîntecele între ele. Sînt anume care le poți amesteca vorbele, la altele nu. La cîntecele mai vechi, poți să schimbi vorbele, că să potrivește, la ale de acu', nu. Așa sînt iele, cîntecele de acu' !"[7].

Deși o delimitare strînsă a tematicii ar părea că nu este posibilă, majoritatea mărturiilor nu contenesc să sublinieze că procesul aglutinării în suită nu rămîne total lipsit de orice noimă. Informatorii arată că orice motiv poate căpăta o relativă preponderență, devenind punct inițial de plecare, dar asocierea, în continuare, cere cuvinte „alese", „frumoase", „să să potrivească", „să să lege", „dacă să lovește", „cu înțăles". . . : „Cu orice vorbe poți să-ncepi" — constată lăutarul Al. Cercel (79 de ani), din Cîmpulung[8]. „Po' să bag în iel diferite cuvinte frumoase. . . Care [vorbe] ți se pare frumoase, poți să intri cu iele" — afirmă și cîntărețul din fluier I. Leau (51 de ani), din Boteni[9]. Menționînd diversitatea tematicii și procesul motivic, dar apăsînd mai mult pe frumusețea doinei ,,de codru'' în comparație cu mulțimea cîntecelor cotidiene — pe care le socotește mai prejos —, inf. Victoria Ghinescu (56 de ani), din Jugur, subliniază și ea : ,,Tot în viersu ăsta [melodia ,,de codru''] mai merg și alte cuvinte. Să încep mai multe cîntece pă viersu ăsta... La cîntecu dă codru ziceai mai multe cuvinte alese, nu haide-haide, d-astea d-acu'! Puneai cîteva vorbe din ăla, din ăla... Căutai să potrivești ce-i mai frumos din iele !''[10]. ,,Poți să legi cîte vorbe vrei, să să potrivească !'' — declară aceeași și cu alt prilej[11]. Aproape în aceiași termeni se exprimă și lăutarul C. Matei (51 de ani), din Nucșoara : ,,În cîntecu ăsta poți să pui cîte vorbe vrei, însă trebuie să se lege !''[12]. Menținîndu-se în același cadru, vag, anevoie de explicat mai concret, C. Milea (62 de ani), din Slatina, arată și el caracterul divers, dar ,,cu înțeles'', al ,,legăturilor'' : ,,Păi po' să pui vorbe cu înțăles cîte vrei ! Păi vezi, ca la joc : lăutaru trebuie să combine bine versurile !''[13].

---

[3] Cf. mg. 1031 g (*S-a dus vara. . .*).

[4] Cf. mg. 1095 f (*Unde-aud cucu cîntînd*).

[5] Cf. mg. 2429 c (*Toată iarna mi-adăstai*).

[6] Cf. și i. 4671 (*Dă trei zile...*) : „Să poate lega una cu alta" ; mg. 1833 a (*De-ar veni. . .*) : „Vorbe poți să pui cîte vrei" etc.

[7] Cf. mg. 422 g I (*Dă trei zile. . .*).

[8] Cf. mg. 2468 1 (*Bate vîntu vîrfurile*).

[9] Cf. mg. 2455 v (*Ce mi-e mie drag pe lume*).

Este interesant de remarcat cum, dictînd, înainte de înregistrarea cîntată, textul la *Mă rog, coadre, dumitale*, inf. Gh. Furdui (46 de ani), din Slatina, se oprește la două ,,legături'' pentru a menționa spontan : ,,Acuma vine altă ștrofă'' și ,,Acum o luăm pe altă ștrofă''[14], ceea ce denotă o dată mai mult conștiința clară a alcătuirii motivice, în suită de ,,alte ștrofe'', a doinei ,,de codru''. ,,Aici mai vine vorbe, cîte vrei să-i mai pui ; legi ce vorbe vrei,... poți să-i pui vorbe cîte vrei, numai să aibe legătură cu viața țăranului !'' — declară, din perspectiva micului cărturar sătesc, și inf. Traian Șuța (47 de ani), din Nucșoara, în încheierea variantei sale la *Mă uitai la răsărit*, de altfel de o deplină autenticitate ,,țărănească''[15].

Experiența cunoașterii cît mai bogate a arsenalului tradițional de mijloace motivice și, desigur, dispoziția și răgazul pentru cîntec determină în acest fel posibilitatea dezvoltării ,,suitei'' de motive, fiind destul de rare cazurile cînd cîntărețul se limitează la cîntarea unui singur motiv. De aceea, nu pare de loc exagerată afirmația bătrînului lăutar Al. Cercel (74 de ani), căruia, cerîndu-i-se, experimental, să continue varianta sa cîntată la *Vară, vară, primăvară*, în cursul dictării celor peste 220 de versuri, cîte alcătuiesc această variantă, se oprește pentru a exclama : ,,Știu multe ! Vă țîn păn' desară. Cîte știu eu, n-ajunge un caiet d-ăla ! Dă codru''[16].

Aceasta este astfel modalitatea alcătuirii poetice a doinei ,,de codru'' după înseși mărturiile purtătorilor : ,,.... mai multe, mai luate de ici, de colo'', cum observă aiurea inf. Victoria Ghinescu (56 de ani), din Jugur[17] sau cum arată, adăugînd și o apreciere valorică, inf. Aurel Machedon (40 de ani), din aceeași localitate : ,,Ie multe cuvinte la iele. Să introduce multe. Tare frumos ie !''[18].

---

[10] Cf. mg. 427 c (*Dă trei zile...*).
[11] Cf. mg 429 c (*Mi-a-nceput vînturili*).
[12] Cf. i. 25046 (*Niciodată nu e bine*).
[13] Cf. i. 15956 (*Vară, vară, primăvară*).
[14] Cf. mg. 524 b (*Mă rog, coadre, dumitale*).
[15] Cf. i. 15792 (*Mă uitai la răsărit*).
[16] Cf. mg. 1102 k (*Vară, vară, primăvară*).
[17] Cf. mg. 429 a (*Inimă cu venin mult*).
[18] Cf. mg. 417 d (*Drag mi-e să trăiesc pe lume*).

În ce privește sfera tematică și indicarea „izvoarelor" din care cîntecul „de codru" își trage substanța poetică, după cele spontan arătate mai sus de lăutarul Licu Anghel, fără pretenția de epuizare limitativă, cu privire la ce „merge bine" ("haiducești, de străinătate, dă oltenie, dă cuc, dă primăvară"[19]), sînt vrednice de reținut încă unele considerații din mărturiile informatorilor, ca acestea : „Dacă să lovește, pui : dă haiduci, dă căprioară..." — zice și bătrîna Veta Zipiș (67 de ani), din Jugur[20], referindu-se și ea vădit la o tematică mai veche, ce i se pare oarecum specifică și preferențială. Nu lipsesc însă nici mărturii exprese despre tendința — foarte frecventă — de a utiliza, în alcătuirea poetică pentru melodia „de codru", și unele crîmpeie din sfera cîntecului „propriu-zis" : „Apăi mai puneai vorbe la iel cîte vroiai, și dă la alte cîntece le mai puneai, dă mergeai înainte !" — declară deschis inf. Maria Parolea (68 de ani), din Jugur[21]. Sau : „Asta erea legat di colea, di colea, rupeam dîn cîntece așa, cum să lovea ele. Băgai care-cum să lovește, dragoste, astea, asta erea !" — după cum afirmă și inf. Veta I. Pătru (55 de ani), din același sat[22].

Din toate cele de mai sus rezultă, întemeindu-ne pe înseși experiența și mărturiile interpreților, structura motivică a doinei „de codru" și amestecul complex de elemente poetice de o mare diversitate, dintre care unele pot proveni chiar din sfera unor cîntece binecunoscute ca atare. Dacă așa e situația stadiului actual de evoluție, se ridică însă întrebarea : sînt oare de văzut în aceasta urmarea unei „evoluții" și efectul cunoașterii noastre tîrzii, sau lucrurile se vor fi călăuzit dintotdeauna pe același făgaș ? Încercarea de a da un răspuns — ipotetic, dar necesar — la această problemă capitală pentru delimitarea și definirea doinei va fi mai potrivită după cercetarea concretă, mai amănunțită, asupra repertoriului și tematicii poetice a doinei „de codru", în stadiul în care doina musceleană „de codru" este surprinsă în procesul circulației folclorice contemporane și se oglindește în ansamblul culegerilor întreprinse în această zonă în cursul ultimelor trei decenii.

Străduința unor cuantificări statistice proiectează și în domeniul, atît de stufos, al textelor poetice „de codru" lumina unei certe proporționalități, a cărei considerare, dacă nu oglindește cu toată rigoarea realitatea obiectivă — atît de greu de cuprins în domeniul faptelor sociale — , poate fi cel puțin foarte sugestivă.

Analizînd în amănunțime cele 120 de variante individuale, grupate după cum s-a arătat mai sus, pe baza motivului inițial, sub 77 de „titluri", am procedat — din necesitatea studiului — la „extragerea" tuturor motivelor din alcătuirea diferitelor variante, urmărind în același timp sectorul tematic de care aparține fiecare motiv și frecvența cu care motivele se repetă intrînd în diversele combinații ale variantelor. Așa, spre pildă, în cazul doinei *Bate vîntu vinerea*, am segmentat textul în următoarele patru motive : *Bate vîntul vinerea* („strofa" I) — *Bate vînt dă primăvară* (str. II-III) — *Dă trei zile merg pe plai* (str. IV-V) — *Plînge pămîntu cu mine* (str. VI). După extragerea în acest fel a tuturor motivelor din toate variantele textelor poetice „de codru", am obținut tabloul global al ansamblului de motive, cu frecvența revenirii și poziția (inițială, mediană sau finală) a acestora în diversele variante. Pentru a folosi în continuare exemplul citat, dintre cele patru motive ale textului *Bate vîntu vinerea*, trei apar o singură dată (în acest text); în schimb, motivul al III-lea (*Dă trei zile*...) se repetă, în forme mai mult sau mai puțin asemănătoare, în alte 12 variante (dintre care, în opt, în poziție inițială)[23]. Ca sferă tematică, motivele I și IV (*Bate vîntu vinerea* și *Plînge pămîntu cu mine*) aparțin cîntecului liric „propriu-zis", fiind mai frecvente acolo, în alte contexte. Motivul al II-lea (*Bate vînt dă primăvară*) se înscrie în tematica specifică a textelor despre primăvară, apărînd destul de frecvent îndeosebi în doina oltenească și în doina „de dragoste". Al III-lea motiv (*Dă trei zile vin pă plai*), cu o atît de mare frecvență în textele muscelene „de codru", aparține tematicii textelor din Muntenia despre cuc, fiind atestat și în zonele învecinate (Argeș și Vîlcea), cu toată probabilitatea tot în texte de doină[24] și figurînd, în orice caz răzleț, într-un singur „cîntec" muscelean [25].

---

[19] Vezi nota 5.

[20] Cf. fg. 2003 (*Oltule, Oltețule*).

[21] Cf. mg. 422 e I (*Futu-ți legea ta, făgui*).

[22] Cf. i. 14982 (*De-ar veni luna lui mai*).

Procedînd, așadar, la analiza amănunțită a tuturor variantelor și extrăgînd toate motivele din care se alcătuiesc ele, am putut întocmi următoarea situație statistică, de unde — chiar dacă pot exista unele mici abateri, datorate unor rare nedumeriri și șovăieli în desprinderea și categorisirea tematică a motivelor — rezultă totuși o cuantificare globală care reflectă destul de adecvat însăși realitatea obiectivă :

TEMATICA	Distribuția generală				Pronunțat conținut social			
	Motive		Total (prin frecvență)		Motive		Total (prin frecvență)	
— de haiducie-voinicie	66	148	114	347	66	89	114	158
— despre sărăcie	9		14		9		14	
— „ cuc	38		106		2		2	
— „ primăvară-vară	17		66		4		9	
— „ toamnă-iarnă	18		47		8		19	
— din cîntecul liric	130	138	162	171	22		31	
— „ „ de leagăn	3		3		—		—	
— „ „ satiric	5		6		—		—	
	286		518		111		189	

Considerarea comparativă a datelor acestui tablou statistic dă un temei foarte concret pentru următoarele observații și constatări :

Mai întîi, cele 120 de variante individuale, grupate, după asemănarea motivului inițial, sub 77 de „titluri", se alcătuiesc dintr-un fond global de 286 de motive, care, prin frecvența revenirii lor, se ridică la 518 (s-ar putea menționa că numai cinci variante sînt alcătuite din cîte un singur motiv [26], în timp ce varianta de maximă întindere — provenind, prin dictare, dintr-o culegere experimentală — cuprinde 35 de motive; de altfel, în forma înregistrată cîntat, însăși această variantă se limitează la numai 7 motive)[27].

---

[23] Cf. mg. : 427 c, 424 t, 514 a, 422 g I, 2529 II s, fg. : 2017 a, 9848 b, i. 4671 (*De trei zile vin pă plai*) — deci în poziție inițială ; și i. 14900 (*Cucule de la pădure*), fg. 8846 (*De cînd maica m-a făcut*), mg. 417 c (*Mă uitai la răsărit*), fg. 8792 a dictat (*Tuturor le pare bine*) — în poziție mediană.

[24] Cf. Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, București, 1900, p. 332 și 1113.

[25] Cf. cap. *Cîntece*, fg. 2061 (*La fîntîniță-n făget*).

[26] Variantele : mg. 1739 a (*A venit vinerea mare*), i. 4681 (*Cînd eram pe Ialomiță*), i. 14795 (*Codrule, codrulule*), i. 4664 (*Cuculeț cu pana sură*), i. 4686 (*Icea-n codru, -ntre saiele*).

Tabloul oferă unele aspecte deosebit de interesante în privința raporturilor numerice ale tematicii motivelor. Grupa motivelor „haiducești, dă oltenie, dă cuc, dă primăvară" — în care lăutarul Licu Anghel simțea că se cuprinde capitalul tematic preponderent al doinei „de codru" — depășește categoria aluviunilor din domeniul cîntecului „propriu-zis" (148 față de 138); depășirea se ridică la dublu dacă se ține seama și de aspectul frecvenței (347 față de 171)! De aci se poate conchide cu destulă certitudine că — cel puțin în cazul doinei „de codru" muscelene — se poate vorbi, chiar și în stadiul actual de evoluție al acesteia, de o tematică preferențială, oarecum proprie și specifică pentru poetica zonală a doinei „de codru".

Specifică, aparținînd — dacă nu în exclusivitate, cel puțin ca tendință principală și preferință — doinei „de codru" este astfel trăsătura viguroasă a vechiului fond tradițional de creații care vorbesc de haiducie, de pauperizarea maselor exploatate (ceea ce e tocmai unul dintre temeiurile dezvoltării haiduciei), de poezia tonifiantă a naturii — în care anotimpul însorit și cucul simbolic cheamă la viață, la muncă, la dragoste și la lupta socială —, de necazurile anotimpului mohorît, cînd greutățile materiale împovărează casa și viața omului sărac, iar haiducul se vede silit să-și caute adăpost, acoperindu-și răzvrătirea și hărțuiala pînă la revenirea frunzelor codrului pe plaiurile însorite. Policordia sentimentelor din care se dezvoltă baza tematică a doinelor „de codru" iese în relief prin însuși faptul că în distribuția tematicii elementul liric eterogen, de toate nuanțele, este, la rîndul său, destul de substanțial reprezentat prin cele 138 de motive cu frecvența 171. Partea cu un conținut social mai răspicat cuprinde, chiar în tematica de bază, numai un total de 89 de motive cu 158 de reveniri, ceea ce reprezintă mai puțin decît o treime atît din fondul global de 286, cît și din totalul frecvenței de 518. Aceasta înseamnă că ceea ce aparține liricii generale, cu bogata ei nuanțare, este un fond *numeric* precumpănitor, care îmbogățește astfel mult peisajul tematic al poeziei din doina „de codru", dar diluează parcă tematica mai veche și creează tocmai confuzia unei stricte delimitări tematice a doinei.

Cuantificarea motivică atestă, în sfîrșit, ținînd seama de cele arătate mai sus, că opinia lui Hasdeu este cea veridică: „Doina nu este melancolica elegie... Ea nu poartă haină lungă și nu geme pe morminte", adeverind totodată, și în cazul Muscelului, observația lui B. Bartók că doina bihoreană cuprinde și „cîntece lirice și uneori chiar cîntece ironice"[28], după cum se vede din ultimele grupe tematice ale tabloului statistic.

Cercetarea analitică a motivelor ne îngăduie să precizăm și care sînt motivele cele mai specifice ale doinei „de codru", dacă ținem seama de frecvența revenirii lor.

Motivul cu maximă frecvență este *De trei* [*cinci*] *zile vin* [*merg*] *pe plai* (uneori și în forma *Tot pe plai*, *pe plai*, *pe plai*)— frecvența 13.

---

[27] Cf. mg. 1102 k (*Vară, vară, primăvară*).

[28] Cf. O. Papadima, *Considerații despre doină*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", IX (1960), nr. 2, p. 314 și 311.

Dacă se ţine seama de conţinutul, aproape identic în continuare, al variantei motivice *De-ar veni* [*Veni iar*] *luna lui mai*, cu frecvenţa 10, s-ar putea considera că frecvenţa totală a acestui motiv este 23.

Motivul integral, citat spre pildă din două variante, este :

„Verde, verde şi-un susai,
Dă trei zile vin pă plai,
Nu băui, nici nu mîncai,
Numai la cuc ascultai !" (mg. 427 c)[29]

Şi : „Frunzuliţă de susai,
De-ar veni luna lu' mai,
Ca să urc în vîrf, la plai,
Cu merinde pă trei cai,
Nu băui, nici nu mîncai,
Numai la cuc ascultai !" (mg. 417 f)[30]

În cazul variantei *De-ar veni luna lui mai*, nu au fost socotite aci şi variantele mai îndepărtate, ca :

„Ş-am zis verde şi-un susai,
De-ar veni luna lu' mai,
Să mă urc iar pe cel plai,
Şi din plai, cobor la vale,
La brîu cu şapte pistoale..."[31]

Şi : „Frunză verde şi-un susai,
De-ar veni luna lu' mai,
Să mă urc iar pe cel plai,
Din plai, să mă uit în vale,
Să-mi văz focşoare p-afară..."[32]

Urmează, în ordinea descrescîndă a frecvenţei, motivele : *Cîntă-mi, cuce, numai mie* (17), *Vară, vară, primăvară* (16), *Surioară căprioară* (11), *Mă uitai la răsărit* (10), *A venit vinerea-mare* (8), *Codre, hăinuţele tele* (7), *Ia mai cîntă, cucule* (7), *Cîntă, cuce, nu tăcea* (6), *Iarna grea, muierea rea* (6), *Oltule, Olteţule* (6), *Astăzi beau, şi mîine beau* (5), *Cucu cîntă, mierla zice* (5), *M-a făcut maica pe mine* (5). Nu este necesar să stăruim, în continuare, asupra celor 11 motive cu frecvenţa 4 şi 17 cu frecvenţa 3. Ceea ce este esenţial în rezultatul studierii frecvenţei motivelor e faptul că *toate* motivele cu frecvenţă majoră aparţin tematicii care vorbeşte de cuc şi codru, de sărăcie, haiducie şi anotimpuri. Aceasta e încă o dovadă elocventă asupra conţinutului preferenţial — s-ar putea zice, specific — al doinei muscelene „de codru". Pe de altă parte, faptul că nici un motiv provenind din sfera cîntecului „propriu-zis" nu se ridică la nivelul de frecvenţă al tematicii amintite poate şi el dovedi că se poate vorbi de o tematică şi o motivică proprie doinei „de codru" în Muscel, faţă de care elementele provenind din cîntec, deşi destul de numeroase, nu constituie legea, ci accidentul[33].

---

[29] Vezi nota 23.

[30] Cf. fg. : 2013 a, 8708 a, i. : 14982, 16812 (*De-ar veni luna lui mai*) — deci în poziţie iniţială ; fg. 8751 dictat (*M-a făcut maica pă mine*), mg. 2429 c (*Toată iarna mi-adăstai*) — de asemenea în poziţie iniţială, uşor variat ; şi : fg. 8805 a (*Drag mi-e să trăiesc pe lume*), mg. 1102 b (*Mulţumesc lui sfîntu Gheorghe*) şi mg 1102 k dictat (*Vară, vară, primăvară*) — în poziţie mediană.

[31] Cf. mg. 1833 a — iniţ. ; i. 25046 (*Niciodată nu e bine*) — med.

[32] Cf. mg. 1833 a — final.

[33] Vezi şi Al. I. Amzulescu, *Doina „de codru" în Muscel,* în „Limbă şi literatură", 11, p. 465—481

PRÉMISSES POUR L'ÉTUDE POÉTIQUE DE LA *DOÏNA* DE MUSCEL

Les recherches récentes sur la *doïna* sont unanimes à reconnaître que cette espèce du genre lyrique dans le folklore roumain peut être délimitée et définie seulement quant à son aspect musical, tandis que les «textes» littéraires ne peuvent pas être considérés propres et spécifiques pour la doïna à cause des nombreux mélanges avec des éléments — tellement divers — de la chanson lyrique «proprement dite», quotidienne.

L'auteur présente une partie des résultats obtenus par une recherche en profondeur sur la poésie des doïnas recueillies dans un territoire bien délimité — le district de *Muscel* de la région sous-carpatique méridionale.

Les textes poétiques qui accompagnent la mélodie de la doïna de Muscel sont généralement des agglutinations de «motifs» lyriques en séries de longueurs variables. L'auteur a analysé la division en motifs des 120 «variantes» (pièces unitaires) de textes poétiques des doïnas recueillies à Muscel de 1928 à 1964, qui se trouvent dans les collections de l'Institut d'ethnographie et de folklore de Bucarest, en étudiant à la fois le contenu thématique de ces motifs et leur fréquence qui conduit à la réalisation des diverses combinaisons sériales des 120 variantes enregistrées. Sur le total de 286 motifs, le cycle évoquant : la vie libre des haïdoucs, la pauvreté, le coucou et la poésie des saisons de l'année, comprend 148 motifs par rapport à 138 motifs qui appartiennent au domaine de la lyrique quotidienne du chant «proprement dit». Vu la fréquence à laquelle ces deux catégories de motifs se répètent pour constituer les 120 variantes des doïnas enregistrées, il est à remarquer que les 148 motifs de la première catégorie se montent à 347, tandis que la fréquence des motifs appartenant à la lyrique générale ne dépasse pas 171. L'analyse met à la fois en évidence quels sont les motifs poétiques les plus fréquents (qui se répètent de 3 à 17 fois dans les textes des 120 variantes enregistrées). Les motifs les plus fréquents appartiennent tous à la première catégorie thématique.

La conclusion de cette analyse est que, en dépit de la diversité apparente et déconcertante de la suite et des combinaisons tout à fait diverses des motifs, il y a quand même une thématique préférencielle et caractéristique dans la poésie des doïnas de Muscel.

AUGUSTIN BUNEA, CULEGĂTOR DE POEZII POPULARE

VIRGILIU FLOREA

Nu știm să se fi ocupat cineva, mai în amănunt, de activitatea literară desfășurată de cărturarul blăjean Augustin Bunea (1857—1909), pe vremea cînd era „student" în clasa a V-a la gimnaziul românesc din Brașov. Încă nu împlinise 18 ani, cînd, împreună cu colegul său mai tînăr Andrei Bîrseanu, redactează o revistă scrisă cu mîna, așa cum se obișnuia pe acele vremuri la „societățile de lectură" ale gimnaziștilor sau studenților-teologi din Transilvania.

Pe foaia de titlu a acestei publicații, care, după modelul „Convorbirilor literare", se numea

„CONVERSAȚIUNI
JURNAL LITERAR",

găsim următoarele date : „Anul I (20 ian.—20 mai). Redigeat de Classa V gimnasială. — Arangeatori Aug. Bunea, A. Bărsean. — Brașov 1875".

Considerată într-o vreme pierdută (însuși A. Bîrseanu se îndoia, la un moment dat, de existența ei [1]), revista se găsește astăzi în colecțiile Bibliotecii universitare din Cluj (ms. 4189), unde a intrat ca donație a văduvei lui Andrei Bîrseanu. Interesanta publicație are format in—4° și cuprinde 13 numere, în 104 pagini, apărute toate în 1875.

Referindu-se la acest prim și, probabil, unic an de apariție al revistei, Andrei Bîrseanu vorbea în 1910 de „cei 20—24 Nri ai «Conversațiunilor»" [2]. După cît se pare, el nu-și mai amintea precis, după 35 de ani, unele amănunte privind apariția revistei, deși fusese unul din redactorii ei „răspunzători". Afirmația a fost reluată, fără argumente, de Ilie Dăianu [3], care, probabil, nu văzuse revista.

---

[1] *Amintiri despre Augustin Bunea,* în vol. *Album în amintirea canonicului Augustin Bunea,* Blaj, 1910, p. 197.

[2] *Art. cit.*, p. 197.

[3] *Distincțiunea lui Augustin Bunea,* în „Convorbiri literare", LXXIV (1941), nr. 5—6, p. 571.

După părerea noastră, „Conversaţiunile" au apărut numai în 13 numere, în intervalul dintre 20 ianuarie — 20 mai 1875. Argumentul principal ne este oferit de „Înştiinţarea" de la sfîrşitul numărului 13 : „Cu acest număr se fineşte primul an al jurnalului nostru literar «Conversaţiuni». Bucuros l-am fi continuat şi mai departe, însă timpul care este acum atât de scump pentru studiu, nu ne iartă de a-l mai edita" (p. 104).

Ni s-ar putea răspunde că celelalte 7 sau 11 numere de care vorbea Bîrseanu au apărut în anul şcolar următor, cu atît mai mult cu cît „arangeatorii" anunţau, în aceeaşi înştiinţare, că se vor îngriji de apariţia revistei şi în viitor.

Cu toate promisiunile, se pare că revista n-a mai fost editată. Nimeni nu pomeneşte nimic în legătură cu reapariţia ei, nici chiar A. Bîrseanu, care o aminteşte doar atunci cînd se referă la activitatea lui A. Bunea din 1875.

Din „Tabla de materii" vedem că aproape toate contribuţiile constau din creaţii originale, traduceri din literatura universală, notiţe istorice şi literatură populară, aparţinînd celor doi „arangeatori". De colaborarea lui A. Bîrseanu nu ne vom ocupa de loc, întrucît nu este de natură folclorică, iar în ce priveşte pe aceea a lui A. Bunea, ne vom opri numai la „marea colecţiune de poesii populare" adunate de el — aşa figurează în „Tabla de materii", pe cînd titlul din cuprinsul revistei e mult mai simplu : „Strigături sau cîntece populare" [4]. Ele au apărut în numerele 5 (p. 33—35), 6 (p. 46—48), 7 (54—56), 9 (p. 70—72) şi 11 (p. 87—88), după ce fuseseră citite, mai întîi, la una din şedinţele „societăţii de lectură".

Primele texte ale colecţiei sînt precedate de o scurtă „Introducere". E descrisă mai întîi „ardeleneasca", un joc foarte răspîndit prin Ţara Făgăraşului, într-o manieră care aminteşte de consideraţiile lui Nicolae Filimon [5] sau At. M. Marienescu [6] asupra coregrafiei populare : „Fiecare fecior chiamă una sau 2 fete, le învîrteşte pe sub mînă şi astfel jocul se începe... Lăutarul cîntă repede, un june iese în mijlocul horei, după el altul şi aşa mai departe pînă ce se adună vreo 4—5. Între chiote şi strigături se întrec la joc ; ochii tuturora îi privesc, pînă cînd se retrag iarăşi în şir şi joacă mai lin" (p. 33).

După ce mai arată că, în timpul jocului, tinerii „îşi răsucesc picioarele şi bat în cisme şi călcîie", A. Bunea revine la strigături, comentează vreo patru dintre ele, cu intenţia mărturisită de a le clasifica din punct de vedere tematic. Alege una inspirată de dragostea unui tînăr pentru o fată, altele două cu conţinut anticlerical şi, în sfîrşit, după ce se mai referă la acelea „în cari feciorul îşi exprimă nemulţumirea de a fi soldat", stabileşte aria tematică a strigăturilor : „despre astfel de lucruri tractează mai cu seamă cîntecile populare" (p. 34).

Dorind să-i lase pe cititori să se convingă ei înşişi de „preţul şi cuprinsul" acestor „cîntece sau mai bine zis strigături", A. Bunea îşi încheie comentariul reproducînd apoi textele colecției propriu-zise. Între ele întîlnim, pe lîngă strigături, și cîteva cîntece, chiar frumoase, cum ar fi :

---

[4] În nr. 11 al revistei, textele folclorice apar sub un titlu simplificat : *Strigături populare.*

[5] *Jocul bănăţean,* în „Naţionalul", I (1858), nr. 88 (ap. G. Călinescu, *Nicolae Filimon,* Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1959, p. 48).

[6] *Poesia populara. Colinde culese şi corese de...,* Pesta, 1859, p. XVII ; *De însemnătatea datinelor poporale pentru literatura dramatică,* în „Familia", IX (1873), nr. 21, p. 242.

De cînd maica m-a făcut,
Tot în codru mi-am crescut,
Şi nimini nu m-a văzut,
Făr' luna şi soarele
Şi dragi căprioarele,
Căprioară, căprioară,
Scoală-te-n două picioare
Si roade codru pe poale. (p. 34)

sau :

Jelui-m-aş jelui,
Jelui-m-aş şi n-am cui,
Jelui-m-aş codrului,
Codru-i verde,
Nu mă crede ;
Jelui-m-aş la străin,
Pînă mîne-i satul plin ;
Dar m-oi lăsa păn' la vară
Şi-oi ieşi între hotară
Şi-or răsări ghergheței
Şi m-oi jelui la ei,
Ca la frățiorii mei ;
Şi-or răsări viorele
Şi m-oi jelui la ele,
Ca la surorile mele. (p. 70)

Tînărul culegător era la curent cu publicațiile contemporane în domeniul poeziei populare. Ca dovadă, atunci cînd reproduce cunoscuta doină :

Du-mă badeo şi pe mine,
Badeo-ntr-o țară cu tine ;
De ți-o fi cu min'ruşine,
Fă-mă brîu pre lîngă tine...,

el face următorul comentariu : „Acest cîntec se pare a nu fi decît o parte din o baladă populară, deoarece d-nul M. Pompiliu între baladele sale populare publicate, are una, care seamănă pe la un loc foarte tare cu acest cîntec“ (p.46).

Bunea dă și o serie de zece „ciufale de sate” (p. 47—48), în cîte două sau mai multe versuri, pe care de asemenea le comentează. Ele cuprind mai ales „glume mușcătoare” la adresa satelor învecinate. Reproducem cîteva dintre ele, pentru valoarea lor documentară :

Comana-de-Sus
Multă foame-a dus. (p. 47)

Comana-de-Jos
Multă foame-a ros. (p. 47)

Pe la noi pe la Vlădeni
Nu se fac măcar cocieni. (p. 48)

Pre la noi, pre la Şercaia
Şase cofe lasă claia. (p. 48)

Aceste sate se află în Țara Făgărașului, ținut de unde însuși A. Bunea mărturisește (p. 33) că le-a cules : „Trebuie observat de la început că aici se vorbește despre datini în satele de pre lîngă munții și districtul Făgărașului”. După informația pe care ne-o dă A. Bîrseanu, poeziile au fost culese în Vad, satul de origine al lui A. Bunea, și, poate, și în satele vecine.

Articolul și culegerea lui Bunea dovedesc atît interesul pentru poezia populară la elevii liceului brașovean [7], cît și faptul că viitorul academician, încă de pe băncile școlii, avea afinități literare cu ceilalți doi mari învățați care, în tinerețe, s-au ocupat și ei de culegeri populare : Timotei Cipariu și Ion Micu-Moldovan.

Prin cele aproape 100 de cîntece și strigături, el ne orientează și asupra circulației poeziei populare din jurul Vadului Făgărașului, la mijlocul celei de-a doua jumătăți a veacului trecut.

Am adăuga, în sfîrșit, că în prefața la *Doine și strigături din Ardeal* [8] A. Bîrseanu spune : ,,Aici trebuie să observ că pe lîngă piesele amintite, mi-am permis a introduce în colecțiunea de față cîteva doine și strigături auzite de mine în Țara Oltului...”. O colaționare atentă ne face să constatăm însă că o parte din aceste texte au fost reproduse, cu mici modificări, din culegerea publicată de A. Bunea în revista ,,studenților” brașoveni [9].

Contribuția folclorică a istoricului blăjean, determinată de marele interes manifestat pentru literatura populară în Transilvania secolului al XIX-lea (George Barițiu, Timotei Cipariu, Andrei Mureșanu, Ion Micu-Moldovan, At. Marienescu și alții), aparține anilor de școală petrecuți la Brașov. Mai tîrziu, ocupat cu lucrările sale de istorie bisericească, el nu se va mai interesa, după cît se pare, de folclor.

Colaborarea lui Augustin Bunea la revista manuscrisă ,,Conversațiuni” cu acea ,,colecțiune de poesii populare” se cuvine să fie relevată, pentru a completa profilul unui învățat și patriot ,,neștiutor de a se cruța pe sine însuși”, după cum a fost caracterizat la moartea sa, întîmplată în 1909, de către un contemporan.

*

Reproducem, în continuare, textele colecției lui Augustin Bunea, păstrînd ordinea apariției lor în revista ,,Conversațiuni” [10].

[1]

Tu, murgule-n pasu mare,
S-ajungem în sat cu soare,
C-am o mîndră ca o floare,
Din obrazu-i pică sînge,
Cînd o văd inima-mi plînge.

[2]

Zice popa că nu fură,
Şi l-am găst la ouă-n şură,
Zice popa că nu ia,
Şi l-am găst la iapa mea.

---

[7] Datorită, în bună parte, unor profesori ca Ioan Al. Lapedatu, despre care Enea Hodoş scria că i-a susţinut şi întărit ,,imaginea primă, deşteptată pentru frumuseţile din poezia poporului...” (vezi ,,Anuarul Arhivei de folclor”, VII (1945), p. 123).

[8] Bucureşti, 1885, p. X. Notă.

[9] Astfel, textele nr. CCCXLI (p. 467), CCCLVII (p. 471) şi CCCLVIII (p. 472) din I.U. Jarník, A. Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, sînt aproape identice cu textele nr. 30 (p. 47), 35 (p. 48) şi 36 (p. 48) din ,,Conversaţiuni”.

[10] Textele din anexă pot fi găsite în revista ,,Conversaţiuni” după cum urmează : cele numerotate de noi 1 — 4 figurează în ,,Introducerea ” ce deschide colecţia, la p. 33—34 ; 5—14, la p. 34 ; 15—19, la p. 35 ; 20—22, la p. 46 ; 23—34, la p. 47 ; 35—40, la p. 48 ; 41, la p. 54 ; 42—52, la p. 55 ; 53—61, la p. 56 ; 62—66, la p. 70 ; 67—77, la p. 71 ; 78—83, la p. 72 ; 84—91, la p. 87 ; 92—97, la p. 88.

[3]

Cîţi feciori de oameni mari,
Toţi-s fraitări şi căprari;
Numai eu, fecior de popă,
M-a pus dracu să bat dobă.

[4]

De-ar fi puşca de tocană
M-aş face şi eu cătană;
De-ar fi puşca de lemn verde
Şi regimentul de fete,
Eu m-aş face-un ofiţir
Şi le-aş lua la iziţir.

[5]

Strigă, strigă, mutule,
Nu tăcea, tăcutule;
Că de te-aş fi făcut eu,
Ţi-aş trage gura-n ghilău[11],
Dar te-a făcut mumă-ta,
Şi ţi-o tras-o cu sapa.
[..........][12]

[6]

Da strigaţi, feciori, strigaţi,
Da strigaţi, că nu furaţi;
Numai luaţi de unde-aflaţi
Şi chiliţi de unde ştiţi.

[7]

Decît slugă la popa,
Mai bine să baţi doba.

[8]

Auzit-am auzit
Că mor oameni de urît;
De urît nu moare nime,
Că de-ar muri cineva,
Ar muri şi mîndra mea.

[9]

Rău, maică, m-ai blăstămat,
Să mă arză soarele
Pe toate răzoarele,
Pe drumul Bănatului
Cu puşca-mpăratului;
Rău, maică, m-ai blăstămat,
Să mă arză soarele
În mijlocul cîmpului,
De coarnele plugului.

[10]

Voinicul care-i voinic,
Poartă rosmarin cu şic,
Dar care-i un blăstemat
Poartă rosmarin uscat.

[11]

Staţi feciori cu jocu-n loc,
Nu jucaţi aşa cu foc,
Să vie şi mîndra mea,
Cu faţa ca hărtia,
Cu ochii ca fasolea,
Cu capu cît ferdela
Sprîncene ca-n palma mea.

[12]

De cînd maica m-a făcut,
Tot în codru mi-am crescut,
Şi nimini nu m-a văzut,
Făr' luna şi soarele,
Şi dragi căprioarele,
Căprioară, căprioară,
Scoală-te-n două picioare
Şi roade codru pe poale.

[13]

Săriţi sdranţe cît puteţi,
Că de mine vă ţineţi,
Săriţi sdranţe pînă-n vine,
Că tot aşa vă stă bine.

---

[11] Ghilău = rindea.
[12] Vers indescifrabil.

[14]

M-a mînat maica la joc
Cremene și foc,
Să joc fata cea aleasă
Cremene și iască;
Iată, maică, c-am jucat
Pipă și tabac,
Da-o juca[-o] tată-său
Pipă și bagău,
Și-o juca-o mumă-sa
Ițe și vărgea[13].

[15]

Hi! hi! hi! nu te leni,
Că de-o lua bădița biciu
Te face precum e briciu.

[16]

Măi bădiț, bădiț ca tine
Te-aș face dintr-un arine,
Un arine noduros,
Și te-aș face mai frumos.

[17]

Până ține dulcele
Fetele-s ca crucile,
Dacă vine sîntu post
Și pleacă urechile-n jos
Și se uită bonchenat
Că ce nu s-au măritat.

[18]

Răsai lună și te suie
Să fi[i] badii de soție
De-aci păn' la Orăștie,
De la Orăștie-n jos,
Să fi[i] badeo sănătos.

[19]

Iacă, mîndro, plec, mă duc,
Pleacă-te să te sărut;
Sărută-mă badeo-n dinți
Da de buze să n-atingi,
De-i atinge buzele
Te calcă nevoile.

[20]

Du-mă badeo și pe mine,
Badeo-ntr-o țară cu tine;
De ți-o fi cu min'rușine,
Fă-mă brîu pre lîngă tine;
De ți-o părea brîul greu,
Fă-mă lumină de seu,
Tu pe unde-i însăra
Eu ție ți-oi lumina;
De te-ntreabă cineva,
Ce lumină-i aceasta:
— D-asta-i lumină de seu
Mîndruță din satul meu;
D-asta-i lumină de ceară
Mîndruță din a mea țară[14].

[21]

Vecina de lîngă noi
Spală rufele-n butoi;
Și le tinde pe grădele
De latră cîni[i] la ele[15].

[22]

Fata popii de la noi
Are zestre șase boi.
Dinainte nu sînt doi,
La mijloc
Nu sînt de loc,
La proțap
Acum se fac.

[23]

Nice una
Nu-i ca luna;
Ca luna de luminoasă
Ca mireasa de frumoasă.

[24]

— Aruncă-te, purice.
— Nu mă pot de pîntece.
— Aruncă-te, crastavete.
— Nu mă pot de printre fete.

---

[13] Ultimele patru versuri au fost adăugate ulterior, nu știm de către cine, cu creionul.

[14] O variantă a acestui cîntec a fost înregistrată, pe la 1831, de preparandul Dimitrie Ardelean (vezi R. Todoran, *Poezii populare într-un manuscris ardelean din 1831*, în „Anuarul Arhivei de folclor", VII (1945), p. 133).

[15–16] Aceste texte sînt reproduse, exact în aceeași formă, și la p. 54 din „Conversațiuni".

[25]

De n-ar fi armean cu șatră
N-ar mai fi fată gătată;
Dar armean cu șatră este
Și-s gătate și neveste.

[26]

De-ar fi drumul prin pădure,
M-aș duce cu mîndra-n lume;
Dar e drumu prin oraș
Și mă-ntreabă de răvaș;
Doi mă-ntreabă,
Doi mă leagă,
Doi-mi gătesc furcile,
Doi-mi jură crucile.

[27]

U! iu! iu! c-acuma viu
De la vin, de la rachiu,
De la mîndra care-o știu [16].

[28]

— Deseară se lasă sec,
Mă duc, maică, să mă-nec.
— Nu te duce fiica mea,
Căci se vorbeau doi colea
Ca să vină să te ia.
— Ducă-se la furcile
Dac-a trecut dulcele.

[29]

Dați cu toții
Bată-o morții,
Să suim fîntîna-n deal,
Să se spele fetele
Că-s negre ca iepiele;
Dar feciorii
Ca bujorii.

[30]

Fă-mă, doamne, ce mi[-i] face,
Numai popă nu mă face;
Să mînc pită
Bombăită
Și colaci
De la săraci.

[31]

Fă-mă, doamne, ce mi[-i] face,
Fă-mă rujuliță-nvoaltă
La bădița meu în poartă;
Cu maică-sa să vorbesc,
Iar cu el să mă iubesc.

[32]

Comana-de-Sus
Multă foame-a dus.

[33]

Comana-de-Jos
Multă foame-a ros.

[34]

Pe la noi pe la Părîu
Șapte boane [17] pe-un știuleu.

[35]

Pe la noi pe la Vlădeni
Nu se fac măcar cocieni.

[36]

Pre la noi, pre la Șercaia
Șase cofe lasă claia.

[37]

Fetele din Arpatac
Trage pipă cu tabac.

[38]

Fetele din Sîmbăta
Cu gușa cît feldera.

[39]

Sus-i cerul de pămînt,
Fete ca la noi nu sînt;
Ba mai sînt și-n alte sate,
Da-s cu gurile căscate;
Cu cămăși păcurărești,
Cu poale de sac de pești.

---

[17] Boane = boabe.

[40]

Aşa joacă pe la noi
Cu teleaga cu doi boi;
Aşa joacă prin Hurezi
Cu teleaga cu doi iezi;
Aşa joacă prin Beclean
Cu teleaga cu hirean.

[41]

Fetele de peste vale
Fierbe mîţele-n cîldare
Şi le face cătărigi (cătăroage) [18]
Şi le dă la ibovnici.

[42]

Sub potcoava cismei mele
Şade dracu ş-o muiere
Şi mă învaţă a face rele.

[43]

Place-mi mândruliţa înaltă
Că-mi dă gura peste poartă;
Dar mîndruţa mititea
Mă face să trec la ea.

[44]

Oltule, pre malul tău
Crească iarbă cu dudău,
Să pască murguţul meu,
Să se facă latu-n şale,
Să mă pui pe el călare,
Să mă duc la Cincu Mare,
Să capăt pe el părale;
Să mă duc la Cincu Mic,
Să capăt ca el voinic.

[45]

Sub poalele codrului
Stau armele hoţului
Şi le plouă şi le ninge
Şi n-are cine le-ncinge;
Că feciorul car' le-a-ncins
Şade în temniţă prins.

[46]

Fata popii cea mai mare
Şade jos şi face zale,
Cea mai mică
Le încîrligă
Şi le dă pe mămăligă.

[47]

Spală maică hainele
Că se duc cătanele
Şi le tinde pe grădele
Şi le uscă-n gînduri rele.

[48]

Măi bădiţo, tu eşti cîne
Că nu vi[i] seara la mine.
Ba tu, mîndro, eşti cîţa,
Că nu faci pe voia mea;
Trecut-am pe sub fereastră
Te-am văzut cu doi în casă;
Cel ce şedea lîngă tine
Era bun preten cu mine,
Cel ce şedea după masă
Era cu inima arsă
Ca şi-a mea de la fereastră.

[49]

Astă vară mi-am vărat
Cu oile la Bănat;
Dar la vară mi-oi văra
Cu oile la Moldova;
De-ar fi Moldova la cruce
De trei ori pe zi m-aş duce,
Dar Moldova-i mai departe
Nu poci merge fără carte.

[50]

Pentru ochi ca murele
Ocolesc pădurile;
Pentru sprîncene-nghinate
Îmblu ţara jumătate
Şi Moldova a 3-a parte.

[51]

Ciurcă, ciurcă, rea de furcă
Lasă furca şi te culcă
Şi te scoală somnuroasă,
Că găseşti cănepa toarsă.

---

[18] Nota culegătorului.

[52]

— Unde-ai fost tu Vasiliă?
— La crişmă, lele Mariă.
— Ce-ai beut tu, Vasiliă?
— Două oca de vin, Mariă.
— Plătitu-l-ai Vasiliă?
— Plătit-o dracu, Mariă.

[53]

Munte, munte, piatră seacă,
Lasă voinicii să treacă,
Să treacă la ciobăniă
Să scape de cătăniă.

[54]

De-ar fi dorul ca focul
S-ar aprinde Braşovul,
De 3 părţi cu lemne verzi
Pe de-o parte cu uscate
Și-ar arde pînă-n cetate.

[55]

Mîndruliţă ca a mea
Nu-i cîtu-i varmeghia,
Când mă duc seara la ea
De loc face scovarda.

[56]

Trage-mi vînt cu măneca
Să-mi viă dumineca,
Să mă duc la Comăna
Să mai văz ibovnica
Cum o bate mumă-sa
Cu un fir de bosioc
Peste supţirel mioşloc,
Cu-o pană de rățișoară
Peste alba feţișoară,
Cu nuiele cu smicele
Peste negrele sprincene.

[57]

Niţa, Niţa din Gogoş
Cu 3 pene de cocoş
Unu muşcă, unu pişcă,
Unul face la bagage
Și măncă cu cine-i place.

[58]

Curvuliţă cu păpuci
Seara vii, seara te duci
Și nimica nu-mi aduci.
Făr'o corfiţă de nuci,
Dar nici aceea nu-o mînci
Până nu-o dai la ibovnici.

[59]

Măndra mea de măndră mare
Nici o iiă bună n-are,
Cea mai bună și-o cărpea
Să și-o ia dumineca.

[60]

Asta-i lelea, ba nu-i ea,
Că de mi-ar fi leliţa
Ar cunoaşte-o bădiţa,
Dintr-o miă dintr-o sută
Pe iia de ea cusută;
Dintr-o sută dintr-o miă
Pe fodorii de la iiă.

[61]

Foaie verde de piperi,
Vină mîndră-n deal la peri
Să te-ntreb ce-ai făcut ieri.
— Am dat apă la doi veri,
Am dat apă de spălat
Și-un picuţ de sărutat.

[62]

Cine m-a făcut cătană
Nu-i mai trebuie pomană,
Că pomană și-a gătit,
Cînd pe min' m-a cătănit;
Din cioareci și din opinci
Mi-a dat nădragi și ţipici;
Din măciucă ciobănească
Mi-a dat pușcă cătănească;
Din căciulă mocănească
Mi-a dat chivără nemţească.

[63]

Cînd eram de nu iubeam,
Unde mă culcam, durmeam,
Dar acum de cînd iubesc,
Nu pot să mă odihnesc ;
De cînd te cunosc pe tine,
N-am carne de-un ban pe mine ;
Măcar de o-ai cîntări
Mai multă nu ai găsi.

[64]

— Spune, mîndro, apriat[19]
De cînd am ieşit din sat,
Cîţi voinici te-au sărutat.
— Pe cei ce m-au sărutat,
De i-aş strînge-aş-face un sat ;
Iar cu cîţi am trăit bine,
De i-aş strînge-aş face-o lume.

[65]

Jelui-m-aş jelui,
Jelui-m-aş și n-am cui ;
Jelui-m-aş codrului.
Codru-i verde,
Nu mă crede ;
Jelui-m-aş la străin,
Pănă mîne-i satul plin ;
Dar m-oi lăsa păn' la vară
Și-oi ieși între hotară
Și-or răsări ghergheței
Și m-oi jelui la ei,
Ca la frăţiorii mei ;
Și-or răsări viorele
Și m-oi jelui la ele,
Ca la surorile mele.

[66]

Spune-mi, maică, apriat,
În ce apă mi-ai scăldat ;
Sau în apă de sub punte
Ca să fiu voinic de frunte ;
Sau în apă din fîntînă
Ca să port sabia-n mînă ;
Sau în apă din părău
Să port sabie la brîu.

[67]

Cîte flori pe deal în sus
Toate cu mîndra le-am pus
Și-am numit de le-a plivit,
Ca să fie de iubit,
La feciori de dăruit,
La feciori fără mustață
Ca să-nvețe-a strînge-n brață
Și-a săruta cu dulceață.

[68]

Pe de-o lature de sat
Merge-un păun retezat,
Dar nu-i păun retezat,
Ci-i bădița fermecat ;
Și cine l-a fermecat ?
Mîndrulița lui din sat,
Cu mere din trei grădini,
Cu apă din trei fîntîni.

[69]

Cucule, popă sărbesc,
Vino să mă spovedesc,
Căci eu n-am multe păcate
Făr' un car și jumătate
Și cîte-oi mai duce-n spate.

[70]

Bădița care mi-e drag
Nu-mi face tină la prag ;
Dar care-mi e urît
Num'odată — mi e prea mult.

[71]

Măriuță, gură dulce,
Ian ia sama cînd m-oi duce,
De mă duc pe vreme rea
Drag ți-oi fi cînd ne-om vedea ;
De mă duc pe vreme bună
Merge-om mîndră împreună ;
Și ia seama, mîndro, bine,
Cînd ti-ntoarce de la mine,
Că de-o fi lună cu nor,
Vei trăi cu mare dor ;
Iar de-o fi lună cu stele,
Vei trăi cu mare jele.

---

[19] Apriat = limpede, deslușit, pe înțeles.

[72]

Vai săracii ce feciori
Parc-au fost tot vighetori,
Vighetori la pătrînjei
Şi-au rămas cam mititei.

[73]

Bădiţa de preste deal
Ar veni dar n-are cal;
Pentr-un pui de om frumos
Să trudi badea pe jos.

[74]

Mîndruţă din satul meu,
Auzit-am că ţi[-i] rău,
Dar nici mie nu-mi e bine,
Căci nu pot veni la tine.

[75]

De-aş mai trăi păn' la toamnă
Să mă-nsor să-mi iau o doamnă,
Fie doamna de ţigan
Numai să aibă vigan [20].

[76]

Zice popa că nu ia
Şi l-am găst la iapa mea;
Zice popa că nu fură
Şi l-am găst la ouă-n şură.

[77]

Fluieraşul încă zice,
Dacă-i dai mălai să mînce;
Fluieraşul încă vrea,
Dacă-i dai rachiu să bea.

[78]

Cine vrea să se iubească
Treacă-n ţara telinească [21];
La munţii Tirolului
Că aia-i ţara dorului.

[79]

Cîtu-i ţara şi Porceşti
Nu-s voinici, ca Sipuşeşti;
Că să-ncalţă pe regulă
Şi le curge m...-n gură.

[80]

Fiţi, feciori, cu voia bună
Că-mpăratul vă cunună;
Preste-o lună, peste două
Ne pune cunună nouă.

[81]

Fata popii Zaharie
Se cunună, n-are iiă.
Are una de bumbac,
Ruptă-n cot şi după cap.

[82]

Vai, săraca, ce mai fată,
De trei ani nepeptănată.
Cînd pleca la peptănat
Şapte sate-a adunat
Cu topoară, cu măciuci
Să omoare la păd...
Pe cărarea capului,
Merge ciurda satului;
Pe părul de la urechi,
Merg păd..., tot perechi.

[83]

Am avut şi eu o mîndră
Şi-am dat-o pe-un funt [22] de brînză,
Dar nici brînza n-a fost bună
Şi măndruţ-a fost nebună.

[84]

Pentru tine, pui drăguţ,
Nici seara nu mă descult;
Dar nici nu m-oi descul̦ta,
Pîn'ce nu te-oi săruta.

---

[20] Vigan = rochie de postav.
[21] Telinească = italienească (nota culegătorului).
[22] Funt = unitate de măsură a greutăţii, de aproximativ 1/2 kg.

[85]

Mîndra mea secerătoare
Seceră vara la soare,
Nice capu nu o doare;
Şi eu sînt secerător,
Dar de cap numai nu mor.

[86]

Frunză verde, foaie lată,
Bine-am mai trăit odată,
Dar s-a-ntors foaia pe tău,
Şi-am ajuns destul de rău.

[87]

Sasule bătut de cruce,
Ce mînci vinerea cu dulce,
Că ţi-[i] şura lîngă claie
Şi om face-o flăcăraie.

[88]

De-ar da D-zeu un foc
Să arză Sibiu tot,
Să arză casarmele,
Să scape cătanele,
Să arză căsuţele,
Să scape recrutele.

[89]

U, iu, iu, şi-aş bea rachiu,
Şi-aş mînca cocă de grîu,
Şi-aş mînca şi de secară,
Şi-aş întinge şi-n păpară,
Dar mi-e frică că mă-nsoară
Şi-mi dă o nevastă chioară.

[90]

Inima mea cînd s-aprinde
Şapte sate n-o pot stinge,
Făr' cîrciumarul cu butea
Şi ţiganul cu dipla.

[91]

Mă uitai din deal în luncă,
Toate plugurile umblă,
Numai pluguleţul meu
Odihneşte sub părete,
Boi[i] paşte iarbă verde;
Mă uitai din deal în vale,
Pe ce să mă pui călare,
Pe murguţ cu coamă mare,
Pintenog de trei picioare;
Las' să fie pintenog,
Dacă-mi calcă la soroc.

[92]

Vai de mine, sînt băut,
Rachiu nu l-am văzut;
Căci nu-s beat de băutură,
Ci sînt beat de voie bună.
Vai de min' am asudat,
Dar n-am asudat de gras,
Ci de ciudă şi năcaz.

[93]

Măi Ioane de la cai,
Dar tu gura cui o dai?
Dă-mi-o mie-n datorie
Pînă la Sfînta Mărie.

[94]

Lelea cu călcîie-nalte
Cu ulcica după lapte
Apuca pe hudicioară,
Veni cu ulcica goală.

[95]

Place-mi vara caşul dulce,
Dar la oi dracul s-ar duce;
Place-mi vara caşul moale,
Dar la oi să nu mă scoale;
De s-ar paşte oile
Pe la sat ca gîştile,
Oile se pasc la cîmp
Şi pe ploaie şi pe vînt.

[96]

Cum nu-i dorul pară mare,
Că umblă din țară-n țară;
Cum nu-i dorul mare foc,
Că umblă din loc în loc.

[97]

Du-te badeo și te-ntoarce
Și-ți mai fă vreo cale-ncoace
De vezi mîndra ce-ți mai face,
Că s-a pus în pat de zace
Și nimica nu-i mai place;
Ce mănîncă nu-i tignește
Și ce bea nu-i folosește;
De-mbucă vro-mbucătură
I se face gaz în gură,
Și de ia vrun pic de vin
I se face în venin [23].

---

[23] Am modificat ortografia și am corectat, în cîteva locuri, punctuația.

ION MUȘLEA

La 27 iulie 1966 a decedat Ion Mușlea, șeful Secției de etnografie și folclor din Cluj și unul din fruntașii folclorististicii românești. S-a născut în 29 septembrie 1899, în Șcheii Brașovului, fiul unui învățător originar din Rotbav — Făgăraș. Studiile medii le urmează la liceul din Brașov, cele superioare la Facultatea de filologie din București (1918) și din Cluj (1919—1922). Între 1923 și 1925 e trimis ca bursier la Școala Română din Paris, unde studiază istoria artelor și folcloristica. Întors în țară, e numit subbibliotecar al Biliotecii Universității din Cluj, al cărei director va fi între 1937 și 1948. Organizator conștiincios și pasionat, aduce biblioteca universitară într-o stare exemplară, atît ca mod de funcționare, cît și ca bogăție, biblioteca clujeană fiind în acea vreme cea mai mare bibliotecă din țară, cu peste 1 100 000 de lucrări.

Paralel cu această activitate organizatorică, Ion Mușlea se dedică și cercetărilor din domeniul culturii populare. Mai întîi, între anii 1926 — 1929 lucrează în cadrul Muzeului etnografic al Transilvaniei. După ce întreprinde în vara anului 1928 o călătorie de informare în țările germanice și nordice, devine în 1930 directorul Arhivei de folclor a Academiei Române, cu sediul în Cluj. Din 1954 lucrează ca cercetător în Secția de istorie literară și folclor, iar în 1964 este numit șeful Secției de etnografie și folclor din cadrul Academiei Republicii Socialiste România, filiala Cluj.

Ion Mușlea a pus bazele folcloristicii românești din Cluj, unde totul trebuia luat de la început. Cu încetul, se înfiripează Arhiva de folclor, datorită sprijinului Academiei prin I. Bianu și S. Pușcariu și al colaboratorilor entuziaști. Prin migală și perseverență Ion Mușlea fundează între 1930 și 1949 o arhivă de folclor de prim rang, ca bogăție și mod de organizare.

Cu toate că fondurile bănești erau puține, Mușlea izbutește să-și cîștige 875 de colaboratori, recrutați dintre cadre didactice universitare, studenți, elevi și mai cu seamă preoți și învățători.

Călăuzit de un patriotism luminat, Mușlea a făcut din Arhiva de folclor o instituție națională, nu regională, căutînd să cuprindă întregul teritoriu românesc, dînd precădere ținuturilor puțin cercetate. Fiindcă viața spirituală — obiceiurile și credințele — era vitregită în raport cu literatura populară, Mușlea s-a străduit să remedieze această rămînere în urmă. În acest scop el a difuzat treptat 14 chestionare referitoare la : calendarul popular din ianuarie-februarie, obiceiurile de vară, animalele în credințele și literatura poporului, obiceiurile de primăvară, credințe și povestiri despre duhuri și vrăjitoare, obiceiuri la naștere (botez și copilărie), calendarul din octombrie-decembrie, pămîntul și fenomenele atmosferice după credințele populare, moartea și înmormîntarea, credințe și obiceiuri despre casă și gospodărie, nunta, obiceiurile juridice, semne și prevestiri, Crăciunul. În 1948, Arhiva de folclor însuma 1244 de colecții de folclor de dimensiuni variabile, care proveneau de pe întreg cuprinsul țării (520 din Transilvania, 407 din Moldova, 234 din Muntenia și Oltenia, celelalte cu cuprins miscelaneu).

Pentru consultarea cu ușurință a materialului inventariat, Ion Mușlea a întocmit un fișier tematic pe probleme de amănunt, lucrat cu minuțiozitate de bibliograf, într-o ordine admirabilă. Sub acest aspect, Arhiva de folclor rămîne un model de organizare. O mică parte din materialul cules a fost publicat în *Anuarul Arhivei de folclor*, I-VII (1932—1945), alături de o seamă de studii valoroase, care continuă tradiția înaintată a folcloristicii românești.

Pasiunea de căpetenie a lui Mușlea a fost cea de organizator și ei i-a consacrat cea mai mare parte din puterea lui de muncă. Din aceasta a izvorît și preocuparea lui permanentă pentru bibliografia etnografiei și folclorului românesc. Începută la proporții mai modeste în *Dacoromania*, ea a fost continuată și lărgită de Ion Mușlea în fiecare număr al *Anuarului Arhivei de folclor*, apoi în „Revista de folclor", pe întreaga perioadă dintre 1930—1955. În anii din urmă, a colaborat și la *Bibliografia etnografiei și folclorului românesc*, lucrare în mai multe volume, cu profil exhaustiv. El a colaborat și la *Bibliografia internațională a folclorului*, redactată și publicată de Hoffmann-Krayer, apoi de R. Wildhaber.

Ion Mușlea a depus și o susținută activitate de cercetare propriu-zisă în domeniul culturii populare. Mai întîi, trebuie amintite culegerile de folclor din Țara Oașului și din Valea Gurghiului, cea din urmă inedită, ce se disting prin acuratețǎ științifică în sensul tradiției stabilite de O. Densusianu.

În cadrul activității sale, obiceiurile s-au bucurat de o atenție sporită. În studiul *La mort-mariage, une particularité du folklore balkanique*, Ion Mușlea caută să descifreze sensul și originile acestui obicei străvechi, iar în *Obiceiul junilor brașoveni* (teză de doctorat), completat în urmă cu *Noi contribuții la obiceiul junilor brașoveni*, urmărește fazele, apoi geneza probabilă și înrudirile cu obiceiurile altor popoare. Apropiate tematic de acestea sînt și studiile sale despre teatrul popular : *„Cîntare și vers la Constantin". Sfîrșitul lui Brîncoveanu în repertoriul dramatic al minerilor români din nordul Transilvaniei*, apoi studiul rămas în manuscris *Das Paradiesspiel.*

Studiul alcătuit din două articole referitoare la *Variantele românești ale snoavei despre femeia necredincioasă* rămîne pînă acum singurul studiu monografic de la noi, de după 1900, despre o snoavă populară.

Ion Mușlea a fost frămîntat și de problemele istoriei folcloristicii românești, dînd și aici contribuții substanțiale și susținute de-a lungul vieții. Cel dintîi studiu amplu e *Viața și activitatea doctorului Vasile Pop*, primul autor al unei cărți despre obiceiurile funebre de la noi, apoi articolul *Interes pentru folclorul românesc în Transilvania înaintea apariției baladelor lui Alecsandri*. Acestea sînt urmate în vremea din urmă de : *Ion Pop-Reteganul folclorist*, *Samuil Micu-Clain și folclorul*, *Timotei Cipariu și literatura populară*, *Artur Gorovei* și lucrarea manuscrisă : *Gheorghe Pitiș etnograf și folclorist.*

Ion Mușlea a adus cîteva contribuții și la cercetarea artei populare, prin articolele : *Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal*, *Xilogravurile țăranilor români*, completate de lucrarea manuscrisă de proporții întinse *Icoanele pe sticlă la români.*

Multe lucrări i-au rămas în proiect, altele neterminate. Între acestea din urmă mai importantă e *Răspunsurile la chestionarele lui Hasdeu*, care reprezintă o sinteză a materialului folcloric cuprins în cele 20 volume masive.

Ion Mușlea era un tovarăș admirabil, deschis la suflet, expansiv și entuziast, cucerea de la început. Așa se explică numărul impresionant al colaboratorilor pe care a izbutit să-i cîștige pentru cauza folclorului. Un organizator de frunte și un animator neobosit, apoi un afectuos îndrumător pentru elevii săi, Ion Mușlea rămîne pionierul folcloristicii din Transilvania și unul din stîlpii acestei discipline.

Ovidiu Bîrlea

«Simpozion: organizarea muzeului etnografic în aer liber: principii şi metode»

Consiliul Muzeelor din Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă şi Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, sub egida Comitetului Naţional Român pentru I.C.O.M., au realizat la Bucureşti între 7 şi 15 septembrie 1966 un simpozion naţional cu participare internaţională pe tema: „Organizarea muzeului etnografic în aer liber: principii şi metode", la care au participat alături de 200 de specialişti români şi 66 de specialişti străini din 24 de ţări cu muzeistică dezvoltată.

Lucrările simpozionului s-au desfăşurat în două etape: prima la Bucureşti, în care au avut loc deschiderea oficială, prezentarea rapoartelor generale şi particulare, intervenţiile şi discuţiile pe marginea acestor rapoarte şi stabilirea concluziilor; a doua etapă în ţară, în care a avut loc o excursie documentară la principalele unităţi muzeale în aer liber.

Şedinţa de deschidere a fost condusă de prof. dr. Mihai Băcescu, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România şi totodată preşedintele Consiliului Muzeelor, care a enunţat importanţa acestui simpozion pentru muzeografia românească şi a stabilit ordinea desfăşurării lui. Au luat apoi cuvîntul membrii prezidiului Simpozionului: academician prof. George Oprescu, directorul Institutului de istoria artei şi preşedintele Comitetului Naţional Român pentru I.C.O.M., care a subliniat rolul trecerii în revistă a experienţei obţinute de muzeografii noştri, ca şi posibilitatea unei largi confruntări de idei şi concepţii în acest domeniu; Ion Moraru, vicepreşedintele Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, care a marcat importanţa acestui eveniment în viaţa instituţiilor muzeale din ţara noastră, trecînd în revistă etapele de desfăşurare ale activităţii muzeistice din ultimii ani, în domeniul etnografiei, şi obiectivele urmărite, precum şi unele aspecte ale proiectului de plan privind dezvoltarea în perspectivă a muzeelor româneşti; Hugo Varine de Bóhan, directorul Consiliului Internaţional al Muzeelor (I.C.O.M.), care a remarcat importanţa crescîndă a muzeelor în aer liber ca „mijloace de cultură populară" şi totodată ca „instrumente ale conştiinţei naţionale", şi K. C. Peeters, preşedintele Societăţii Internaţionale de Etnografie şi Folclor, care a făcut cunoscut interesul pe care S.I.E.F.-ul îl reprezintă pentru muzeele în aer liber şi prin acestea pentru cunoaşterea omului şi înţelegerea dintre popoare.

Şedinţele de comunicări au început prin comunicări de ordin general, teoretic şi metodologic, în redactare colectivă, şi au sfîrşit prin comunicări de ordin special, asupra unor instituţii muzeale în aer liber, în redactare individuală.

Seria comunicărilor a fost deschisă cu tema „Muzeul etnografic în aer liber, mijloc original de reflectare a culturii populare" de Nicolae Ungureanu, din Consiliul Muzeelor, în care s-au scos în evidenţă rolul special de „cadru documentar-istoric şi instructiv-educativ cu privire la cultura populară tradiţională şi actuală" pe care îl au muzeele etnografice în general şi cele în aer liber îndeosebi, cum şi valoarea „de cunoaştere prin ele a specificului etnic, a particularităţilor şi originalităţii culturii populare ca parte integrantă din tezaurul civilizaţiei umane".

În „Cercetarea ştiinţifică, baza organizării muzeului etnografic în aer liber: criterii de identificare şi selecţionare a unităţilor de interes muzeal" de Fl. B. Florescu, Boris Zderciuc şi Romulus Vulcănescu, s-a pornit de la experienţa realizată pînă în prezent în ţara noastră pentru a prezenta concepţia şi principiile de cercetare, identificare şi selecţionare a materialelor muzeale în vederea organizării cît mai ştiinţifice a muzeelor în aer liber.

„Constituirea colecţiilor de obiecte şi organizarea complexelor muzeale în expoziţia permanentă" de Georgeta Stoica şi Tancred Bănăţeanu analizează condiţiile, modalitatea şi tehnica colecţionării obiectelor în muzeele cu expunere pavilionară şi în cele cu expunere în aer liber.

În „Unele probleme privind metoda şi tehnica de transferare a unităţilor de pe teren în muzeu" de Boris Zderciuc, Ion Vlăduţiu şi Paul Petrescu se arată cum trebuie să se facă documentarea, transportul şi reconstrucţia monumentelor după cele mai moderne criterii tehnice, rezultate dintr-o îndelungă experienţă muzeografică.

Comunicările speciale despre unele unităţi muzeale în aer liber au început cu expunerea ,,Muzeul Satului din Bucureşti, concepţie, profil, conţinut'' de George Focşa, directorul muzeului, şi au continuat cu ,,Muzeul tehnicii populare şi al meşteşugurilor ţărăneşti din Dumbrava Sibiului'' de Cornel Irimie, organizatorul acestui muzeu ; ,,Muzeul etnografic al Transilvaniei — Cluj — secţia în aer liber din parcul Horia'' de Valeriu Butură, directorul adjunct al Muzeului ; ,,Muzeele etnografice în aer liber din Belgia'' de prof. dr. K. C. Peeters, preşedintele S.I.E.F.-ului, şi ,,Metodele şi tehnica organizării muzeelor în aer liber în Uniunea Sovietică'' de V. I. Korceaghina, inspector la Serviciul Muzeelor din Ministerul Culturii al U.R.S.S. În toate aceste comunicări speciale s-au scos în evidenţă efortul susţinut de muzeografi şi organele superioare de conducere şi îndrumare pentru realizarea cît mai perfectă a unităţilor muzeale realizate, succesele obţinute în domeniul respectiv şi învăţămintele trase din această experienţă muzeologică şi muzeografică.

Ambele categorii de comunicări au fost însoţite de discuţii. Au luat parte la discuţii 47 de persoane, dintre care 27 români şi 20 străini. În ansamblul lor discuţiile s-au purtat asupra schimbului de idei referitoare la istoricul, profilul tematic, principiile, metodele şi procedeele, cît şi asupra tehnicii speciale de organizare teoretică şi practică a muzeelor în aer liber. S-au subliniat cu această ocazie greutăţile şi doleanţele muzeografiei contemporane, filtrate prin experienţa celor ce au luat cuvîntul.

Concluziile dezbaterii primei etape a lucrărilor Simpozionului au fost trase de prof. dr. doc. Mihai Pop, directorul Institutului de etnografie şi folclor : Simpozionul a confruntat prin comunicări şi discuţii, prin schimburi directe de vederi, marea experienţă în materie de muzee etnografice în aer liber acumulată în ultima vreme în atîtea ţări, pe căi diferite şi cu orientări diferite.

Partea a doua a Simpozionului s-a defăşurat într-o excursie documentară la principalele unităţi muzeale în aer liber din ţară, pentru a demonstra pe viu cum cresc aceste unităţi, în spiritul celor enunţate în Simpozion : la ,,Muzeul viticulturii de la Goleşti'', regiunea Argeş, la ,,Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului'', la ,,Secţia în aer liber din parcul Horia a Muzeului etnografic al Transilvaniei'' din Cluj şi la ,,Secţia în aer liber a Muzeului din Bran'', regiunea Braşov. Toate aceste unităţi muzeale etnografice în aer liber s-au întrecut între ele atît sub raportul organizării lor muzeale, cît şi al primirii oaspeţilor. Vizita a stîrnit interes crescînd de la o unitate muzeală la alta. Au impresionat plăcut varietatea de expunere pe aceeaşi temă, ca şi unitatea de concepţie muzeologică în această varietate, de la un muzeu la altul. Îndeosebi ,,Muzeul tehnicii populare şi al meşteşugurilor ţărăneşti din Dumbrava Sibiului'', ca şi ,,Muzeul în aer liber din parcul Horia'' de la Cluj s-au remarcat prin realizarea lor excepţională ca unităţi muzeale de primul rang.

Simpozionul a fost completat şi cu alte demonstraţii documentare, dintre care menţionăm : la Bucureşti o expoziţie a cărţii etnografice într-o sală anexă a Palatului Republicii, două spectacole folclorice (unul la Bucureşti şi altul la Sibiu), o vizitare colectivă a unor instalaţii tehnice de industrie sătească încadrate în cooperativele meşteşugăreşti din satul Gura Rîului, raionul Sibiu.

În cinstea Simpozionului a apărut un număr special din ,,Revista muzeelor'' (nr. 4/1966), ,,Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei'' (1966) şi primul număr din ,,Cibinum'' (I/1966), o publicaţie afectată ,,Muzeului tehnicii populare şi meşteşugurilor săteşti din Dumbrava Sibiului''.

Lucrările Simpozionului au fost publicate în două volume rotaprintate (vol. I, 128 p., Comunicări ; vol. II, 224 p., Intervenţii, discuţii şi lista invitaţiilor).

Prezenţa oamenilor de ştiinţă străini a extins ecoul Simpozionului peste graniţe, subliniind astfel experienţa noastră în domeniul muzeologiei româneşti.

Romulus Vulcănescu

O. BÎRLEA, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, 3 vol. (vol. I, 610 p.; vol. II, 586 p.; vol. III, 519 p.).

Este pentru prima oară cînd apare, în limba română, o antologie de folclor literar în proză sub acest titlu, în legătură cu care avem o mică nedumerire. Există şi o proză populară de altă natură decît epică în folclorul românesc? Dacă nu, de ce a fost necesară formula „proză populară *epică*"? Probabil că mai corect ar fi fost „epică populară în proză", pentru ca să se marcheze opoziţia cu epica versificată şi cîntată. Ne punem aceste întrebări întrucît autorul antologiei nu dă lămuriri asupra titlului nici în studiul introductiv şi nici în articolul în care utilizase pentru prima dată formula discutată (*Cercetarea prozei populare epice*, în „Revista de folclor", nr. 1—2/1956, p. 109—165).

Am ţinut să facem această observaţie critică la început pentru a se evita impresia de „umbrire" pe care tipicul obişnuit al unei recenzii o poate crea. Mai precis, nu vrem ca prin formularea în final a unor critici să creăm impresia că vrem să micşorăm lumina aprecierilor pozitive din paragrafele anterioare. Cele trei volume pe care le avem în faţă reprezintă prima colecţie românească de basme populare, notate în litera lor autentică. Prin apariţia lor, munca începută — să zicem — de Petre Ispirescu şi continuată, cu mijloace modeste, de atîţia folclorişti capătă o încununare, iar în cunoaşterea folclorului românesc se umple un mare gol. Cercetătorul are, în sfîrşit, la îndemînă materialul necesar pentru a putea trece la studiul complex, multilateral al prozei populare româneşti. Putem începe, de exemplu, să studiem stilul basmului, fără să avem senzaţia neplăcută că ne aflăm în faţa stilului culegătorului lor.

Antologia întocmită de Ov. Bîrlea reprezintă epica populară în proză aşa cum se prezintă şi cum se realizează ea, concret, în epoca contemporană. Piesele incluse în paginile ei sînt culese între anii 1951 şi 1962. În stilul lor sînt evidente numeroase particularităţi care ţin de limbajul modern, de stadiul actual de dezvoltare socială şi culturală a satului românesc. Tendinţele de adaptare şi localizare implică, de asemenea, particularităţi noi de conţinut, o modificare a viziunii populare asupra lumii basmului fantastic, o deplasare a raportului dintre diversele specii ale prozei populare etc. Toate aceste procese sînt oglindite cu fidelitate în noua antologie, şi cercetarea ei ne permite precizări esenţiale în legătură cu stadiul contemporan al evoluţiei basmului, snoavei sau legendei populare româneşti. Această rezervă nu implică însă excluderea posibilităţii unei cercetări diacronice. Povestitorii cu un repertoriu mai bogat, bine reprezentat în antologie, au un stil al lor propriu, care poate fi studiat cu mijloace moderne de investigaţie. Între stilurile diverşilor povestitori se disting, chiar la o lectură sumară, diferenţieri care pot fi judecate istoric. Unii dintre ei au un stil mai tradiţional, alţii dovedesc o adevărată pasiune pentru un vocabular nou şi pentru expresii radicale.

Textele nu sînt notate însă într-o ortografie fonetică strictă, aşa cum ar fi dorit dialectologii de pildă. În felul acesta se elimină riscul de a adresa antologia unui număr prea restrîns de specialişti. Ea poate fi parcursă, cu un minim efort iniţial, de orice cititor interesat în cunoaşterea folclorului. Recomandaţia din prefaţă ca textele să fie citite „cu un ochi acustic", dacă este însuşită şi respectată, uşurează drumul lectorului spre o înţelegere adecvată a basmului popular şi a valorii lui artistice. Pe de altă parte, renunţarea la o transcriere fonetică strictă nu impietează studiul obiectiv al stilului lingvistic caracteristic prozei populare. Faptele de stil sînt determinate de structura graiurilor regionale pînă la un punct, şi formula adoptată de realizatorul ediţiei în transcrierea textelor e suficientă pentru ca acest „punct" să fie sesizat. Lectura basmelor ne-a sugerat însă o altă idee. Stilul lor oral se caracterizează prin frecvente rupturi în desfăşurarea propoziţiilor sau frazelor, prin suspensii neaşteptate, cuvinte înlocuite de gesturi etc. Basmul folcloric nu este o operă strict literară, e literatură dramatizată. În realizarea lui gestul şi mimica nu sînt totdeauna simple accesorii, ci comunică idei, sentimente, atitudini pe care textul nu le mai notează. Ov. Bîrlea a reuşit să-l pună pe cititor în faţa acestei complexităţi, care ţine de realizarea orală a basmului, prin intermediul notelor din subsol. Sînt notate atent toate gesturile prin care povestitorul îşi completează mesajul verbal. E prima încercare de acest gen în colecţiile noastre de basme. Este însă greu pentru lector să integreze aceste note, aparţinînd aparatului critic al ediţiei, în receptarea mesajului artistic însuşi. N-ar fi posibilă, pentru viitor, elaborarea unei grafii a limbajului narativ oral? Adică elaborarea unui sistem mai bogat de semne, de felul semnelor de întrebare sau punctelor de suspensie, care să permită notarea în text a situaţiilor tipice care nu sînt exprimate verbal? E numai o sugestie.

Prin felul în care este alcătuită, antologia încearcă să se subordoneze, atît cît e posibil, într-un domeniu căruia îi este caracteristică instabilitatea, cîtorva principii de bază ce decurg din însăşi esenţa materialului. Ordinea prezentării speciilor pare să respecte cronologia genezei lor, în lumina ultimelor concluzii furnizate de cercetările moderne. Volumul este deschis printr-un capitol de „Basme despre animale", acestea fiind considerate, ca specie, cele mai vechi (în introducere se subliniază faptul că formele concrete care au fost culese nu sînt ele însele foarte vechi), urmat de un capitol substanţial cuprinzînd basmele propriu-zise sau fantastice. Pentru că în ultimul timp se vorbeşte tot mai mult de existenţa unui „basm nuvelistic", Ov. Bîrlea include în paginile antologiei şapte basme considerate ca atare. Această slabă reprezentare implică din partea autorului ediţiei o anumită rezervă, pe care o împărtăşim. Unele dintre piesele încadrate aici sînt, de fapt, contaminări de specii eterogene. De altfel, această pronunţată tendinţă de interferenţă între specii este oglindită în antologie prin capitolele care poartă titluri ca „Snoave (şi snoave-basme)" sau „Legende (şi snoave-legende)". Capitolul de snoave ocupă locul al doilea ca reprezentare cantitativă în antologie şi este urmat de alte două capitole (legende, povestiri) mai slab reprezentate.

Reprezentarea cantitativă a speciilor pare să fie subordonată în primul rînd unui criteriu estetic şi numai în al doilea rînd frecvenţei circulaţiei lor în folclorul contemporan. Basmul fantastic este cel mai bine reprezentat, pentru că sub aport estetic el constituie genul major al prozei populare. Snoava, în schimb, cunoaşte cea mai largă circulaţie şi o mare vitalitate, fapt marcat şi de includerea ei în subtitlul altor două categorii (basmul şi legenda). Şi povestirile cunosc o asemenea mare răspîndire. Slaba lor reprezentare în colecţie (numai şase piese) se explică probabil prin faptul că din punctul de vedere al valorii artistice ele sînt mai puţin interesante.

Merită subliniere şi o altă noutate pe care antologia de faţă o aduce în raport cu colecţiile anterioare de proză populară românească : ideea de a transcrie variantele aceluiaşi basm pe două coloane. Acest procedeu înlesneşte nu numai un studiu adecvat al variantelor, ci şi posibilităţile de cercetare structurală a basmului.

Introducerea semnată de Ov. Bîrlea reprezintă, credem, unul din cele mai bune studii asupra creaţiei populare în proză la noi. La curent cu cele mai noi cercetări ale acestui domeniu pe plan internaţional, autorul studiului are grijă să atragă atenţia, succint dar fără a pierde din vedere nimic din ceea ce este esenţial, asupra principalelor probleme pe care le ridică cunoaşterea şi înţelegerea genului. Un prim capitol realizează o bună descriere fenomenologică a povestitului pe plan sincronic şi diacronic. Urmează apoi, în cap. II, o prezentare a speciilor, prin care se încearcă surprinderea unei configuraţii specifice a acestor specii în realitatea noastră folclorică. Se ştie că pe plan universal categoriile folclorice cunosc o mare mobilitate şi se regrupează în ansambluri relativ stabile pentru o anume epocă şi pentru o anume zonă. O asemenea regrupare, proprie folclorului nostru în epoca actuală, este surprinsă de Ov. Bîrlea atunci cînd defineşte povestirea ca gen înrudit cu legenda (prin faptul că mediile folclorice au cam aceeaşi poziţie faţă de conţinutul lor) sau basmele despre animale ca gen înrudit cu snoavele. Un al treilea capitol este dedicat analizei procedeelor caracteristice prozei orale, insistîndu-se în mod deosebit asupra şabloanelor şi formulelor stereotipe, asupra dialogului şi asupra mijloacelor lingvistice adecvate stilului oral.

Nu putem încheia aceste cîteva consideraţii fără să subliniem faptul că *Antologia de proză populară epică* reprezintă, în ultimă instanţă, rodul unei munci colective.

Reprezentînd o „antologie", cele trei volume ale ediţiei în discuţie înmănunchează cîteva colecţii de bază realizate de Al. I. Amzulescu, C. Bărbulescu, T. Brill, S. Golopenţia, D. Truţă şi Ov. Bîrlea. Aceste colecţii nu sînt însă inserate cap la cap, ci disparate după cerinţele unei ordonări ştiinţifice a materialului.

Pavel Ruxăndoiu

Studii şi cercetări de etnografie şi artă populară, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1965, 335 p.

Volumul intitulat *Studii şi cercetări de etnografie şi artă populară* redactat de Muzeul de artă populară este un document al efortului ştiinţific depus de o seamă de cercetători ce aparţin acestor domenii.

Acest volum înmănunchează cîteva studii disparate, ce nu sînt organic sau sistematic dezvoltate după un anume plan. Aceasta nu înseamnă că judecate detaşat ele nu prezintă un caracter serios şi nu stimulează interesul lectorului; dimpotrivă, deşi de o inegală valoare ştiinţifică, studiile aduc în domeniile respective contribuţii remarcabile.

Primul studiu, *Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România*, de Tancred Bănăţeanu, este totodată un studiu istoric şi sistematic. La aproape 60 de ani de existenţă, acest muzeu reprezintă o instituţie de cultură românească dintre cele mai interesante şi utile, atît cercetătorilor, cît şi marelui public.

La început, autorul fixează istoric momentele de răscruce ale muzeului şi le comentează. După o lungă perioadă de încercări lăturalnice, muzeul ia fiinţă în octombrie 1906, străbătînd apoi mai multe etape, între care cele mai importante sînt cele din 1912, 1951 şi 1954. Fiecare moment este prezentat prin ce aduce el nou ca orientare şi organizare a materialului. O seamă de statistici vin să completeze datele şi caracterizările ce s-au impus prin schimbările produse în timp.

În ceea ce priveşte modul de expunere, autorul subliniază diferenţele dintre prezentarea estetică şi idilică din trecut şi prezentarea ştiinţifică a etapei ultime. „În noua expunere materialul este grupat pe marile provincii istorice, iar în cadrul acestora, se prezintă toate genurile de artă populară, incluzînd şi arta populară a minorităţilor naţionale".

Punctul de vedere şi metoda întrebuinţată sînt realiste. Contactul direct cu terenul şi aplicarea principiilor materialismului istoric au adus serioase schimbări în modul de prezentare şi punerea în valoare a tezaurului creaţiunii artistice a poporului nostru. „Criteriul de bază în organizarea expunerii muzeului a fost cel istoric, urmărind prezentarea artei populare în cadrul orînduirilor istorice şi ţinînd seama de elementele înaintate ale fiecărei trepte de dezvoltare. În prezentare au fost urmărite problemele specifice fiecărei orînduiri în parte". Aceasta, fireşte, în „cadrul unui stil unitar" cum ar spune autorul.

În studiul său, Tancred Bănăţeanu mai vorbeşte şi despre secţia de documentare a muzeului: bibliotecă, colecţii de gravuri, stampe, desene etc. În încheiere arată însemnătatea educativă a muzeului și ce activitate s-a depus în relațiile și colaborările cu alte instituții din țară sau străinătate.

Al doilea studiu, semnat de Boris Zderciuc, prezintă *Situația social-economică în localitățile din sudul raionului Beiuș (reg. Crișana), specializate în meșteșuguri artistice.* E vorba de un grup de sate așezate pe valea superioară a Crișului Negru, care pot fi centrate în localitatea Vașcău.

După o precizare adusă asupra satelor ca tip de așezare, determinat firește în primul rînd de condiția geografică, autorul se ocupă de economia lor și de condițiile de viață locale : agricultură, pomicultură și prelucrarea lemnului. Ceea ce caracterizează însă cu deosebire economia acestor așezări sînt meșteșugurile : olăritul, fierăritul, cizmăritul, cu dominanta olăritului, care s-a impus față de celelalte nu numai cantitativ, dar și calitativ.

Urmărind însă pînă la sfîrșit problema progresului artistic în aceste domenii de industrie populară, B. Zderciuc ajunge la concluzia că specializarea și mărirea producției, pentru a face față cererii crescînde a pieței, pot contribui la scăderea valorii artistice superioare a artei populare locale. Problema a fost mai mult ridicată decît rezolvată, așa cum însuși autorul lasă să se înțeleagă în încheiere.

Studiul acesta are un caracter concret, rezultat al unor cercetări de teren, și este prezentat într-o perspectivă istorică, ceea ce dă faptelor folosite o explicație evolutivă.

Un studiu interesant, dar cu unele lipsuri de date și expunere, este cel al Smărăndiței Stanciu, cu titlul : *Portul popular din comuna Tilișca-Sibiu.*

În introducere, cum era și firesc, sînt o seamă de considerații cu caracter general ; aceste afirmații sînt însă neprecise, uneori chiar eronate, cum sînt cele geografice : plasarea satului în Munții Sebeșului sau cursul rîului Vale, și cele istorice : problema influenței pe care a exercitat-o acest costum în Vîlcea și Argeș.

Așa cum a fost pornit, studiul de față nu pare să privească portul popular din Tilișca, ci pe acela al tuturor satelor mărginene ; era și greu de altfel să se studieze detașat portul din Tilișca fără a se vorbi despre brîul de sate ce-și au centrul în Săliștea Sibiului.

Din text nu reiese prea clar ce este „ciurelul" sau ce este și cum apare ia cu pumnași. Trebuia explicat cum a ajuns aici vălul „ciurel" și ce deosebiri există între el și „șavonelul" și „pochiolul".

În ceea ce privește documentarea fotografică, lucrurile se prezintă la fel : au fost luate prea superficial. Unele fotografii sînt autentice, altele însă nu corespund adevărului științific urmărit. Figura 6 prezintă 2 femei în port de mireasă, ceea ce nu e cazul pentru locul și ansamblul în care sînt prezentate. La fel cea din figura 9 nu este femeie din Tilișca.

Privit integral, studiul de față nu este lipsit de interes științific ; punerea la punct a unor date, din care am semnalat doar cîteva, și revizuirea textului din punct de vedere stilistic ar aduce lucrarea acolo unde ea merită să se situeze prin efortul depus de autoare. Materialul prezentat ar putea fi valorificat în acest fel și cercetarea și-ar putea atinge scopul.

Nicolae Dunăre, cunoscut prin studiile sale asupra artei populare, îndeosebi asupra portului, încearcă în cel de-al patrulea studiu să arate *Modificările portului popular din valea superioară a Crișului Negru* produse în ultimul veac. Sînt aici stabilite două etape în care acest port a suferit schimbări importante, prima : din sfîrșitul veacului trecut pînă în deceniul patru al veacului nostru, iar a doua de la această dată pînă în prezent. În interiorul acestor etape s-au produs o seamă de mici modificări, care prin trecerea timpului, acumulate, au putut deveni esențiale și evidente.

Transformările au avut în general două cauze : lărgirea zonelor de contact și profundele prefaceri economice care au pătruns în viața satelor. N. Dunăre crede că arta populară în această zonă suportă toate transformările pe un fond artistic local moștenit, ceea ce îi poate da, dacă nu stabilitate, mai sigur continuitate, în marele proces de înnoire ce se petrece sub ochii noștri.

Acest studiu, avînd un caracter mai mult descriptiv, prezintă şi o seamă de desene documentare, ceea ce face ca expunerea să fie mai precisă.

În continuare, Florea Bobu Florescu publică un studiu despre *Evoluția cuptoarelor de ceramică din Moldova, din neolitic pînă azi.*

La început, face prezentarea cuptoarelor din epoca neolitică, apoi a acelora din epoca La Tène. Urmează descrierea cuptoarelor de ceramică din epoca medievală și, în capitolul ultim, a cuptoarelor de ceramică actuale. În interiorul capitolelor autorul stabilește mai multe tipuri, după formă și mod de construcție. Pentru cele din istoria veche, caracteristice sînt cuptoarele tronconice cu vatră organizată, iar pentru cele actuale cuptoarele tronconice și cuptoarele emisferice-ovoidale.

Studiul lui Florea Bobu Florescu este bine documentat, folosind material arheologic, iar pentru cuptoarele actuale — materialul de teren al cercetărilor proprii. Situat la limita dintre istorie și etnografie, studiul aduce reale servicii celor două discipline, fiind și un fel de ilustrare a colaborării interdisciplinare, așa cum e aici între istorie și etnografie.

Prezentarea materialului și organizarea lui cu scop științific sînt realizate precis și la un nivel ridicat. Experiența de cercetare și redactare a autorului face ca acest studiu să aducă o nouă contribuție la cunoașterea etnografică și istorică a olăritului la noi.

Fotografii și desene documentare întregesc textul, nu numai descriptiv, ci și explicativ. Se poate spune că Florea Bobu Florescu se achită și de astă dată în mod conștiincios de sarcina propusă.

Paul H. Stahl și Paul Petrescu semnează în acest buletin un studiu despre *Gospodării românești cu ocol întărit.* După o introducere în care este explicată expresia de gospodărire cu ocol întărit și se precizează locurile unde ea apare, autorii fac o expunere concretă a acestor gospodării pe regiuni, și anume : Banat, Valea Jiului, Poiana Sibiului, satele Branului, Valea Moldovii de nord (Bucovina).

În caracterizarea generală se încearcă o prezentare a condițiilor care au determinat acest tip de construcție, ele putînd fi geografice, economice etc. Alteori se dau explicații de natură istorică și etnografică.

Capitolul ultim este dedicat evoluției acestui tip de gospodării, capitol în care ni se arată atît schimbările produse în timp, cît și formele intermediare apărute. Formele de tranziție sînt cele în curs de realizare și cele în disoluție ; cele definitiv închegate sînt și ele de două categorii : unele de formă pătrată, iar altele pentagonale. Gospodăriile cu ocol întărit, fie ele pătrate, fie pentagonale, apar cu o latură sau două ocupate de casă și acareturi.

Această gospodărie, pe care noi am numit-o într-un studiu mai vechi „casa cetate", ni se pare cu totul caracteristică Țării Bîrsei, în special așezărilor brănene ; în celelalte regiuni apar forme mai puțin precise.

Nu credem însă în explicarea dată de autori, iar la condițiile materiale care au creat acest tip de gospodărie, am putea adăuga și una spirituală : „locul ferit".

Ultima afirmație, aceea asupra construcțiilor pe laturi, nu este concludentă. În satele brănene și Poiana Mărului — Brașov sînt frecvente gospodării cu trei laturi ocupate de casă și acareturi, iar latura a patra dă ea însăși casei și grajdului două treimi, rămînînd porții o treime.

Studiul semnat de Paul Stahl și Paul Petrescu rămîne unul dintre studiile reușite ale acestei culegeri, atît prin materialul expus, cît și prin modul de tratare. Ordonarea și interpretarea faptelor sînt făcute într-un mod clar, ceea ce face înțelegerea mai ușoară și lectura mai agreabilă.

Studiul următor aparține Sabinei Stroescu și tratează despre *Un aspect al literaturii dramatice populare: drama haiducească Iancu Jianu.*

După o introducere asupra artei dramatice populare, din care reiese nivelul redus de manifestare al acestui domeniu, d-sa vorbeşte despre drama *Iancu Jianu*, dramă pe care o socoteşte de origine cultă, „cărturărească”, cum spune textual.

Interesul pentru această piesă populară este în primul rînd social. Autoarea încearcă să-i fixeze locul în tradiţiile de luptă ale poporului, şi anume în cele mai apropiate de vremea noastră, în perioada cînd se da lupta între vechea orînduire feudală şi cea nouă burgheză, pe atunci progresistă.

În capitolul trei sînt fixate zonele şi localităţile de apariţie, avînd ca dominantă Moldova, cu deosebire regiunile Bacău şi Iaşi. Comparativ cu balada haiducească, această dramă populară „nu a ajuns nici pe departe la frecvenţa acestui gen, nici la calitatea şi valoarea ei”.

În continuare, se face o analiză a dramei în momentele ei principale, pe baza textului literar, iar în anexe se dau informaţii de anchetă asupra părţii să-i zicem de regie şi punere în scenă; la sfîrşit, se prezintă în mod organic şi textele muzicale.

Reconstituirea fenomenului şi analiza substratului social-istoric sînt foarte bine lucrate; ni se pare însă că era bine să se facă în continuare şi o cercetare estetică a fenomenului, deoarece ne aflăm în faţa unui produs popular care din punct de vedere formal era literatură.

În general, cercetarea este bine îndrumată şi frumos prezentată. Calităţile studiului constau nu numai dintr-un material bogat şi interesant, ci şi din modul cum a fost organizat pentru a obţine rezultatele ştiinţifice pe care ni le oferă. Remarcabil este stilul clar şi echilibrat, ceea ce dă studiului calităţi de artă literară, făcîndu-l agreabil lecturii.

Ultimul studiu vorbeşte despre *Meşterii fluieraşi din Hodac* şi este semnat de Tiberiu Alexandru, cunoscut muzicolog.

Hodacul este o aşezare românească pe valea rîului Gurghiu, nu departe de Reghin. Locuitorii, mai mult lucrători la pădure şi meseriaşi decît agricultori, s-au dedicat îndeosebi construcţiei fluierelor; această ocupaţie este totuşi auxiliară, bună pentru umplut timpul liber în diverse etape calendaristice de peste an.

La început este studiat materialul ce serveşte la confecţionarea fluierelor: răchită de munte, lemn cîinesc, nuc sălbatic, frasin; apoi sînt descrise instrumentele principale utile confecţionării fluierelor: sferezul sau ferăstrăul, sfrederul, cosorul, dăltuţa, cuţitaşul, măsurile, lingura, suveacul, drodul şi altele.

În continuare, sînt prezentate modurile de confecţionare, meşteşugul propriu-zis, prin care se realizează o serie de tipuri sau modele de fluiere (fluier cu dop, fluier gemănat, caval, piculină etc.).

Cercetarea aduce o interesantă contribuţie etnografiei instrumentelor muzicale.

Buletinul Muzeului de artă populară se încheie cu o seamă de note: observaţii în legătură cu arhitectura şi interiorul caselor din Vrăncioaia (Văsui), Vrancea, semnate de Florea Bobu Florescu şi Marcela Focşa, olăritul din Valea Bîrgăului de Tudor Ghitan, un vas de lemn (sec. al XVI-lea) de Székely Zoltán şi însemnări despre nedeea din Surianu de Cornel Irimie. În afară de prima notă, care e mai dezvoltată şi documentată, celelalte au mai mult un caracter informativ.

Ca încheiere, revenim la prefaţa culegerii pentru a semnala un fapt. Redactorii afirmă că şi-au propus ca prin acest volum să facă cunoscute „maselor largi” cercetările din domeniul etnografiei şi artei populare româneşti. Credem însă că acest scop nu a fost pe deplin atins, deoarece studiile, aşa cum se prezintă, încărcate de material şi de o formă analitică, nu antrenează lectorul nespecializat; ele devin greoaie şi multe amănunte pot părea nesemnificative.

Credem că aceste studii trebuie să se adreseze specialiştilor, ceea ce implică însă anumite obligaţii, bine exprimate, de altfel, ca deziderat în prefaţă, să fie adică „cercetări sistematice”. În acest sens, s-au achitat puţini dintre autori.

Ernest Bernea

Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1962 – 1964, Cluj, 1966, 494 p.

Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei cuprinde trei părţi : studii, istoria etnografiei şi muzeografiei şi materiale.

Prima parte începe cu studiul lui Valeriu Butură despre „Secţia în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei", în care prezintă construcţiile şi instalaţiile tehnice din muzeu. După un scurt istoric al înfiinţării Muzeului etnografic al Transilvaniei (Romulus Vuia a avut iniţiativa înfiinţării în 1922 a unei secţii în aer liber), se ocupă de modul de organizare al Muzeului. Gruparea exponatelor s-a făcut pe categorii funcţionale (1. tipuri zonale de gospodării şi monumente ale arhitecturii populare ; 2. instalaţii tehnice şi ateliere meşteşugăreşti), deoarece oferă posibilităţi mai largi de amplasare şi este mai ilustrativă decît gruparea exponatelor pe zone de cultură. Autorul arată că a fost necesar să se pună accentul pe achiziţionarea instalaţiilor tehnice ce sînt pe cale de dispariţie. În continuare se descrie amănunţit fiecare din cele 38 de construcţii ce se află în cele două sectoare ale muzeului.

I. I. Russu în studiul său *Elemente autohtone în terminologia aşezărilor şi gospodăriilor* aduce noi argumente lingvistice pentru a demonstra continuitatea lingvistică şi etnică a poporului nostru. Sînt analizaţi o serie de termeni referitori la aşezări şi gospodării : cătun, bordei, argea, vatră, burlan, leagăn, gard, ţarină, zestre şi se arată că sînt moşteniri directe ale epocii preromane. Aceşti termeni sînt o expresie a continuităţii vieţii sedentare a poporului român. Autorul subliniază că în terminologia aşezărilor gospodăriilor valoarea elementului autohton este mai mare decît în alte compartimente ale fondului lexical.

P. H. Stahl şi P. Petrescu în *Construcţii ţărăneşti din Haţeg* prezintă arhitectura acestei regiuni, ocupîndu-se în special de casele noi cu etaj care au început să fie construite în prima jumătate a secolului XX, problemă ce a fost puţin studiată de alţi cercetători pînă acum. Încăperile casei, ca şi planurile sînt prezentate evolutiv de la casele mai vechi fără etaj, cu o singură încăpere şi alături cu cămară, la casele apărute în secolul XX, cu două caturi. Sînt subliniate cîteva caracteristici importante ale caselor din Haţeg : legătura pe care fiecare cameră o are cu exteriorul, lipsa de comunicare interioară între camere (absenţa tindei), prispa ce apare aproape exclusiv la faţadă. Analizîndu-se tehnica de construcţie, se constată că a evoluat de la folosirea lemnului şi paielor la cărămidă şi ţiglă, la casele cu etaj. Autorii relevă ideea unităţii arhitecturale ce există între construcţiile ţărăneşti de pe cele două versante ale Carpaţilor, în Gorj şi Hunedoara.

În studiul *Ceramica din Bihor*, T. Bănăţeanu descrie cele 8 sate specializate în producerea ceramicii din Bihor : Leleşti, Valea de Jos, Cîmpani, Vărzari, Cărpinț, Leheceni, Sălişte de Vaşcău, Criştior. După ce analizează fiecare sat, trece la prezentarea producţiei ceramice, care este destul de variată : oale, oluri, blide, cahle de sobă etc. Tehnica de confecţionare a ceramicii din Bihor este în mare aceeaşi cu cea din alte centre de olari ale ţării. Un capitol aparte îl constituie „Valoarea artistică a ceramicii bihorene", unde sînt analizate transformările intervenite în structura artistică a ceramicii în Bihor şi unde se face o clasificare a vaselor după ansamblul elementelor artistice. În încheiere se subliniază necesitatea păstrării tradiţiei de lucru şi a formelor ceramicii şi în epoca noastră, în condiţiile industrializării.

Kös Károly în studiul *Mobile din Lăpuş* face o prezentare a mobilelor cioplite în lemn de fag dintr-un centru de meşteri lădari ai zonei Lăpuşului, satul Plopiş. Studiul foloseşte metoda comparativă pentru caracterizarea materialului, colecţii muzeale, mobilier din zona Lăpuş şi alte regiuni ale ţării. Sînt analizate metodele locale de confecţionare a mobilierului, uneltele folosite, tehnica de confecţionare, principalele forme ale mobilelor : lăzi pentru păstrat haine sau alimente, mese, paturi, poliţe, scaune. Motivele decorative sînt în general, datorită uneltelor folosite, geometrice (afirmă autorul). Ornamentica este întregită prin colorare. Se remarcă importanța studiului mobilierului pentru cunoaşterea interiorului.

Ion Muşlea în *Noi contribuții la obiceiul junilor braşoveni* aduce noi date privitoare la acest obicei, studiul fiind o completare şi o întregire a datelor prezentate în alt studiu al său apărut în 1930 *Obiceiul junilor braşoveni.* Ele confirmă teza susținută în 1930 că obiceiul junilor este un obicei de primăvară al românilor din Şchei. Printre noile dovezi în favoarea acestei teze sînt : acuarela lui Neuhauser, veche de peste 130 de ani, documentul din 1836 referitor la „măscăriciul" junilor, protestul junilor din 1891 împotriva vătafului care nu le-a dat lăutari pentru plimbarea cu fete „După grădini", urcarea junilor pe dealuri şi jucarea horei cu azvîrlirea buzduganului, influența bisericii după 1850. Studiul mărturiseşte informația exactă, pasiunea pentru cultura populară şi căldura stilului care au caracterizat activitatea de o viață întreagă a autorului. Studiul de față este de altfel una din ultimele sale lucrări.

Alex. Borza în *Cercetări etnobotanice în Țara Oaşului* vorbeşte despre cunoştințele botanice ale oşenilor, după care dă un tabel al numirilor de plante cunoscute în Țara Oaşului şi al numirilor populare ale acestor plante.

În cea de-a doua parte a *Anuarului* (istoria etnografiei şi muzeografiei) sînt evocate figurile lui Romulus Vuia, Artur Gorovei şi Simion Mangiuca.

Teodor Onişor, în prezentarea pe care o face lui Romulus Vuia, se ocupă mai mult de viața şi activitatea sa muzeistică şi ştiințifică de la Cluj şi Bucureşti şi mai puțin de lucrările sale (de altfel şi precizează că nu are intenția să facă un studiu critic al acestor lucrări). Articolul este însoțit de bibliografia lucrărilor lui R. Vuia şi de o bibliografie a scrierilor despre viața, operele şi instituțiile create de R. Vuia.

Activitatea lui Artur Gorovei, de care se ocupă Ion Muşlea, este legată de revista „Şezătoarea", prima publicație însemnată de folclor — care de altfel a rămas şi cea mai importantă activitate a lui Artur Gorovei.

Ion Taloş face o prezentare a vieții şi activității folcloristice şi etnografice a lui Simion Mangiuca, subliniind faptul că acesta fiind un apărător al latinității a subordonat cercetările de folclor şi etnografie acestei idei şi s-a situat pe pozițiile mitologismului.

În ultima parte sînt prezentate de asemenea o serie de date pline de interes. Studiul lui Valeriu Butură *Adăposturile pastorale din Țara Moților* vine ca o completare a studiilor sale despre adăposturile din Munții Apuseni publicate în celelalte numere ale *Anuarului.*

Aurelia Tiță în *Prelucrarea lemnului la Budureasa* se ocupă de tehnica de confecționare şi de aria de desfacere a produselor acestui centru : hambare, lăzi de păstrat cereale, lăzi de zestre şi mai rar roți de car şi războaie de țesut.

Pompei Mureşan analizează cîteva *Aspecte etnografice din exploatarea sării în trecut la Ocna Dej*, pe baza unor documente istorice.

Atanasie Popa descrie *Biserica din Chiraleş* din punct de vedere arhitectural, al sculpturii în lemn şi al picturii (biserica se află acum în Secția în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei).

Viorica Pascu în *Croiuri de cămăşi din colecția Muzeului etnografic al Transilvaniei* prezintă tipurile principale de cămăşi bărbăteşti şi femeieşti stabilite în baza croiului.

Faragó József în comunicarea sa *Ciobanul care şi-a pierdut oile* arată că a descoperit în folclorul maghiar o altă piesă specifică repertoriului păstoresc român.

Nicolae Both în *Cîntecul zorilor* analizează caracterul acestei invocații rituale, aria de răspîndire, iar în încheiere dă trei variante inedite dintr-un manuscris ce se află în Arhiva de folclor din Cluj.

Judicios alcătuit, cuprinzînd materiale de valoare, prezentat în condiții grafice bune, *Anuarul* se înscrie pe linia devenită acum tradițională a publicațiilor de calitate îngrijite de Muzeul etnografic al Transilvaniei.

Anca Ciobanu-Stahl

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii* şi *materiale etnografice* şi *folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT
* KÖNYVTÁRA *
72

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte, 1964, 1107 p., 57 lei.**

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX), 1964, 252 p., 13 lei.**

* * * **Studii de istorie literară şi folclor, 1964, 248 p., 11,50 lei.**

G. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română, 1966, 240 p., 6,75 lei.**

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.**

* * * **Arta populară din Valea Jiului** *(Regiunea Hunedoara)*, **1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.**

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor. Studiu istorico-critic, 1963, 187 p., 4,75 lei.**

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838.** Ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, **1962, 144 p., 3,60 lei.**

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT KÖNYVTÁRA

Rev. etn. folc., t. 12, nr. 1. p. 1—86, Bucureşti, 1967

I.P.I. — c. 4167

43.407

Lei 12.—

XF 1172
200150

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 12 BUCUREȘTI **Nr. 2**

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUŢIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCŞAN

Secretar de redacţie :

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI :
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 12 1967 Nr. 2

SUMAR

Pag.

STUDII

ROMULUS VULCĂNESCU, Agricultura de munte în vestul Carpaţilor Meridionali 89

RADU NICULESCU, Un moment important al activităţii folcloristice în Transilvania : Revista „Comoara satelor" de la Blaj 101

EUGENIA CERNEA, Aspectul pendulatoriu al modurilor în cîntecul popular liric din Bihor și Valea Almăjului 119

MATERIALE

FLORICA LORINŢ, Tradiţia „moașei de neam" în Gorj 127

LUCILIA GEORGESCU, Relaţia lăută-cobză în picturile mănăstirilor din Moldova de nord 133

GH. I. NEAGU, „Podul de la Tingrele" 147

NOTE ȘI RECENZII

G. SULIŢEANU, Al XIII-lea Congres al Uniunii Folcloriștilor Iugoslavi . . 153

VASILE D. NICOLESCU, Simpozionul : „Arta populară românească din sud-estul Transilvaniei" (19–20 XI 1966) 155

ADRIAN FOCHI, Русский фольклор. Библиографический указатель 1917–1944 158

ALEXANDRU DOBRE, *Balade populare românești*. Introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de Al. I. Amzulescu 162

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 2, p. 87–166 București, 1967

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 12 1967 No 2

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

ROMULUS VULCĂNESCU, L'agriculture dans la région montagneuse, à l'ouest des Carpates méridionales 89

RADU NICULESCU, Un moment important dans l'activité folkloristique en Transylvanie : la revue « Comoara satelor » de Blaj 101

EUGENIA CERNEA, L'aspect pendulaire des modes du chant populaire lyrique du Bihor et de la Valea Almăjului 119

MATÉRIAUX

FLORICA LORINŢ, La tradition de « la sage-femme apparentée » à Gorj . . . 127

LUCILIA GEORGESCU, La corrélation luth-guitare dans les peintures des monastères de la Moldavie du Nord 133

GH. I. NEAGU, « Le pont de Tingrele » 147

NOTES ET COMPTES RENDUS

G. SULIŢEANU, Le XIII^{e} Congrès de l'Union des Folkloristes Yougoslaves 153

VASILE D. NICOLESCU, Le symposion : « L'art populaire roumain dans le sud-est de la Transylvanie » (19—20 XI 1966) 155

ADRIAN FOCHI, Русский фольклор. Библиографический указатель, 1917—1944 158

ALEXANDRU DOBRE, *Ballades populaires roumaines*. Introduction, table des matières, index bibliographique, anthologie, par Al. I. Amzulescu 162

AGRICULTURA DE MUNTE ÎN VESTUL CARPAȚILOR MERIDIONALI*

ROMULUS VULCĂNESCU

În expunerea noastră urmărim să prezentăm succint unele din rezultatele cercetărilor actuale asupra „agriculturii de munte" într-o zonă limitată, în vestul Carpaților Meridionali. Pentru elucidarea acestei probleme complexe de etnografie agrară ne propunem ca obiective imediate : să despuiem din istoria cercetărilor asupra agriculturii la români partea care relevă, în general, agricultura de munte, cu referințe speciale la zona pe care o considerăm unul din nucleele culturale străvechi ale poporului român, Carpații Meridionali dintre rîurile Olt și Mureș și fluviul Dunărea ; să prezentăm din cele două forme de agricultură de munte cercetate, în expunerea de față, întîi pe cele din partea oltenească a zonei, în baza rezultatelor impuse de materialele de teren, de genul relictelor etnografice și al reminiscențelor folclorice : „agricultura mutătoare" și „agricultura stătătoare", ca două aspecte concrete ale aceluiași fenomen etnografic ; să analizăm subformele agriculturii stătătoare de munte prin tehnica lor agrară, caracteristică geomorfologiei Carpaților Meridionali, așa cum aceste subforme se mențin uneori pînă în vremea noastră, și să enunțăm concluziile parțiale ce se impun, din analiza materialelor luate în considerație, în parte necunoscute, însă extrem de prețioase pentru studiul general al agriculturii la români în perioadele prefeudală și feudală.

I. Cercetări paleoetnografice și etnografice asupra agriculturii la români. Investigațiile multiple efectuate pînă acum asupra agriculturii la daci, daco-romani și la români se sprijină pe descoperiri arheologice, pe izvoare privind istoria românilor, pe studii vechi și noi de economie, sociologie și etnografie agrară asupra teritoriului țării noastre.

Descoperirile arheologice efectuate în perimetrul Carpaților Meridionali dintre Olt, Mureș și Dunăre scot în evidență, cu prisosință, străvechi și bogate manifestări, de viață agricolă. Muzeele raionale din Rîmnicu-Vîlcea, Tîrgu-Jiu, Turnu-Severin, Caransebeș, Deva, Hațeg, Sibiu sînt în posesia unor piese descoperite în această zonă compactă printre care remarcăm : seceri de os cu dinți de piatră, săpălige din corn de cerb, vase de păstrat cereale, grîne calcinate sau carbonizate, rîșnițe de mînă, obiecte de cult agrar etc. Dintre lucrările care schițează unele aspecte inedite ale agriculturii dinaintea erei noastre, cu implicații asupra părții oltenești a zonei în discuție, menționăm în ordine cronologică : studiul lui C. Nicolăescu-Plopșor [1], al lui D. Tudor [2], tratatul de Istorie a României[3] etc.

---

* Comunicare ținută la Sesiunea științifică a Centenarului Academiei Republicii Socialiste România, august, 1966.

Unele surse istorice referitoare la ,,agricultura la geți", ,,la sciți" și ,,la traci" [4] privesc indirect și zona perimontană și montană pe care în esență o prezentăm. Ele completează, în substanța lor, tabloul străvechii situații agricole și în zona cercetată, așa cum acesta rezultă din descoperirile arheologice despre care am amintit, în mod succint, mai sus.

Referințe mai complexe asupra agriculturii de munte din această zonă le obținem însă și de la unele studii contingente etnografiei, ca și de la cele propriu-zis etnografice, redactate pe baza unor materiale de teren mai vechi. În această privință începutul îl marchează pentru secolul al XVIII-lea Dimitrie Cantemir, care în monografia lui devenită celebră [5] lasă să se înțeleagă că întreaga ,,Dacie muntoasă", deci în toți Carpații, populația se îndeletnicea și cu agricultura de munte. Importantă pentru agricultura de munte din partea oltenească a Carpaților Meridionali este monografia lui Ion Ionescu de la Brad [6], în care acesta prezintă ,,părțile muntoase ale județului Mehedinți" cu ,,ogoarele cu pietre întrînsele" și cu ,,ogoarele cu stînci", ,,curăturile pe vîrfurile dealurilor, pe costișe atît de repezi, cît omul nu se poate ține în picioare, după cum obișnuiau a face cultivatorii din partea Cloșanilor" [7], ca și culturile în ,,împrejmuiri de garduri, de răslogi, de șanțuri" [8], cu caracterul lor atunci încă înapoiat. După dînsul, ,,plugăria de munte" se făcea, în unele locuri din zona studiată, în secolul al XIX-lea, adesea fără pluguri sau cu un număr foarte redus de pluguri primitive, de lemn fără brăzdar sau cu brăzdar de fier, de aceea era nerentabilă și trebuia atunci ajutorată. Într-una din lucrările lui, Nicolae Iorga [9] lasă să se înțeleagă importanța ce trebuia acordată agriculturii sub toate formele ei, deci și implicit aceleia de munte, pentru viața și cultura poporului român. Deși Tudor Pamfile concepe și redactează prima monografie etnografică, în înțelesul contemporan lui, asupra agriculturii la români [10], nu pare a fi avut o idee clară despre agricultura condiționată de formele înalte de relief, ca muntele și dealul, cu toate că menționează (într-o notă) că ,,ogoarele se numesc munte oricît de aproape ar fi de sat". Informația brută, în aparență numai semantică, rămîne nefructificată. Importante, la începutul secolului nostru, pentru agricultura de munte sînt documentele publicate de Ştefan Meteş[11], care relevă indirect unele laturi inedite ale ocupaţiei mixte, agricole şi pastorale totodată, pentru versantul transilvănean din vestul Carpaţilor Meridionali.

---

[1] C. Nicolăescu-Plopșor, *Însemnări asupra agriculturii preistorice de pe pămîntul românesc*, București, 1922.

[2] Dumitru Tudor, *Oltenia romană*, București, 1958.

[3] *Istoria României*, București, vol. I, 1960.

[4] *Izvoare privind istoria României*, vol. 1, București, 1964.

[5] Duimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, 1956.

[6] Ion Ionescu de la Brad, *Agricultura României, județul Mehedinți*, București, 1868.

[7] *Ibidem*, p. 320.

[8] *Ibidem*, p. 330.

[9] Nicolae Iorga, *Constatări istorice cu privire la viața agrară a românilor*, București, 1908.

[10] Tudor Pamfile, *Agricultura la Români*, București, 1913.

După cum constatăm deocamdată, din aceste cîteva lucrări pînă în pragul secolului al XX-lea, agricultura de munte a fost mai mult sesizată în aspectele ei secundare şi contigenţele ei cu păstoritul sedentar, decît studiată ca atare, în formele ei fundamentale. Abia în secolul al XX-lea încep cercetările sistematice ale agriculturii de munte la români, în comparaţie cu agricultura de şes la români, ca şi publicarea unor materiale şi redactarea unor studii în care să se reflecte aceste cercetări din ce în ce mai complexe. Printre primele materiale privitoare la agricultura de munte din această vreme, menţionăm pe cele ale lui Ion Conea[12], ale lui Romulus Vuia[13] şi ale lui H.H. Stahl[14]; colecţiile de documente asupra vieţii agrare pe moşiile domneşti, boiereşti, mănăstireşti şi moşneneşti[15]; cercetările asupra unor tehnici agricole de munte ale lui Valeriu Butură[16] şi cercetările de perspectivă întreprinse în ultimii ani în cadrul secţiei de etnografie a Institutului de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România în Carpaţii Meridionali şi Orientali. Lucrările lui Ion Conea şi H.H. Stahl şi unele din colecţiile de documente privitoare la relaţiile agrare, publicate în a doua jumătate a secolului al XX-lea, se referă la versantul sudic al Carpaţilor Meridionali; cercetările lui Romulus Vuia şi Valeriu Butură privesc mai ales Munţii Apuseni, deci Carpaţii Occidentali, de unde au fost extinse, prin unele sondaje şi prin raţionamente analogice, la întregul lanţ al Carpaţilor româneşti. În marea sinteză istorică asupra vieţii şi culturii poporului român[17], publicată recent, sînt consemnate cîteva aspecte ale agriculturii de munte în obştiile săteşti la geto-daci şi daco-romani[18], iar pentru perioada de formare a poporului român, viaţa predominat agricolă pe ,,teritoriul-nucleu, ţinutul de deal şi de munte al Daciei''[19].

II. Cele două forme de agricultură de munte din Carpaţii Meridionali. Prin agricultura de munte înţelegem, îndeosebi, cultivarea pămîntului în unele forme înalte de relief ce intră în perimetrul unui munte: subculmile, plaiurile, terasele, coastele, poalele muntelui, depresiunile intra şi extramontane.

Cercetările economice, sociologice şi etnografice întreprinse în ultimii ani asupra agriculturii de munte au scos în evidenţă două forme de activitate agrară, pe care le denumim, pornind de la termenii populari locali: ,,agricultură mutătoare'' şi ,,agricultură stătătoare''.

---

[11] Ştefan Meteş, *Viaţa agrară, economică a Românilor din Ardeal şi Ungaria*, vol. I, 1508–1520, Bucureşti, 1921.

[12] Ion Conea, *Ţara Loviştei, geografie istorică*, Bucureşti, 1936.

[13] Romulus Vuia, *Hautes cultures en terasses en Transylvanie*, Copenhaga, 1938.

[14] Henri H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. I–III, Bucureşti, 1958–1965.

[15] *Documente privind relaţiile agrare în veacul al VIII-lea*, vol. I, Bucureşti, 1961.

[16] Valeriu Butură, *Agricultura în terase din zonele înalte ale Carpaţilor româneşti*, Cluj, 1964.

[17] *Istoria României*, vol. I, Bucureşti, 1960.

[18] *Ibidem*, p. 324 şi urm.

[19] *Ibidem*, p. 808.

Prin agricultura mutătoare de munte se înțelegea, în general, cultura pămîntului care se mută succesiv, în cadrul unei zone restrînse într-o depresiune intra și extramontană, de pe un teren sterilizat prin cultură continuă pe un teren odihnit prin fîneață, pășune sau pădure, deoarece după cîțiva ani „pămîntul se învechia și netrebnicea". Fertilitatea terenului de pe care se muta cultura nu se refăcea prin gunoaie sau alte procedee artificiale, ci prin înțelenire naturală. „Această permanentă mutare a cîmpurilor de agricultură constituia un fenomen străvechi și general, care a supraviețuit pînă în vremurile noastre" [20], pentru că „era mai economică desțelenirea decît stăruirea pe loc", acolo unde erau „la dispoziție terenuri virgine" [21]. Agricultura mutătoare presupunea un circuit închis prin deplasarea periodică a culturilor pe terenuri complementare, într-o revenire calculată, după un ciclu fix de ani, la locul de pornire și la categoria de cultură corespunzătoare acestui loc. Subformele cele mai cunoscute ale agriculturii mutătoare de munte erau cele denumite mai apoi, de cercetătorii problemei : agricultura în despădurire, agricultura în desțelenire și agricultura în izlăzire. Fiecare din aceste subforme de agricultură mutătoare reflectă prin denumirea structurii forma ei esențială. În funcție de caracterul satelor devălmașe, dintre care unele cercetate și din perimetrul oltenesc al Carpaților Meridionali, H.H. Stahl a studiat tehnica agriculturii mutătoare referitoare la subformele aferente acestor sate. În ansamblul ei, această tehnică s-a dovedit mixtă, agricolă și pastorală totodată, de aceea studiul agriculturii mutătoare prezintă aspecte complexe de viață economică rurală.

Prin agricultura stătătoare de munte se înțelege, în general, agricultura practicată pe tarlale. Din cauza caracterului ei statornic, în agricultura stătătoare procesul de îmbunătățire a pămîntului și culturii se realizează prin îngrășăminte naturale, cu excepții bineînțeles care nu depind de voința și capacitatea umană. Creșterea corespunzătoare a producției este urmărită periodic, astfel încît riscurile provocate de intemperii și de degradările solului să nu stînjenească stabilitatea și continuitatea muncilor agricole. Sub acest raport, agricultura stătătoare de munte se prezintă ca o formă mai evoluată decît agricultura mutătoare de munte. Nivelul ei ridicat agrotehnic se datorește stăruirii pe locul de cultură, sedentarizării agriculturii din lipsă de terenuri virgine și lungii experiențe agricole pe același loc, pe același petic de pămînt, vreme îndelungată. De această agricultură sedentară de munte trebuie legate o formă mai evoluată de viață economică și creșterea demografică a populației de la munte. Termenii geografici și toponimia din zonă, asupra cărora vom reveni într-un alt studiu, atestă indirect această creștere, cu cît adîncim mai mult cercetarea.

III. Subformele agriculturii stătătoare de munte. Ceea ce caracterizează agricultura stătătoare de munte este în primul rînd marea ei varietate de subforme agrotehnice condiționate de geomorfologia muntelui : cultura de plai, de coastă, de platou (sau pod), de terasă (numită uneori și „șa"), de treaptă (numită uneori și „slog", „hat", „răzor" etc.). Fiecare formă de relief solicită o tehnică agricolă montană diferențială, independentă de caracterul satului de bază. Sistemele de arătură, semănat, cules şi treierat se adaptează mereu la formele de relief ale muntelui, perfecţionîndu-se de la an la an. Pentru sesizarea tehnicii variate a acestor subforme, ne oprim deocamdată numai la un aspect al lor — arătura, aşa cum aceasta reiese din analiza materialelor de teren culese de noi.

---

[20] Henri H. Stahl, *op. cit.*, vol. I, p. 293 și urm.

[21] *Ibidem*, p. 293.

,,Arătura în îngrădituri'' sau în ,,curţi de piatră'', numită uneori din cauza unei anumite tehnici a îngrăditurilor şi ,,curţi de arătură'', pare a fi cea mai veche. Curţile de piatră sau de arătură se găseau pînă în secolul al XIX-lea în număr impresionant de mare în nord-vestul Olteniei şi în sud-vestul Transilvaniei. Amintirea lor a fost consemnată de poezia populară locală :

... la curtea de piatră
e-o grădină rotată
cu grîu mărunt semănată [22].

De fapt îngrăditurile de piatră sau curţile de arătură seamănă mult cu ,,strungile de piatră'' [23], cu care totuşi nu trebuie confundate. De asemenea nu trebuie confundate nici cu ,,închisorile păstoreşti'', care au putut fi uneori utilizate în scopuri agricole. În structura lor arhitectonică primitivă, curţile de arătură prezentau unele aspecte tehnice ce le făceau să fie diferite de strungile de piatră. Ele erau aşezate pe un sol aproximativ arabil, care prin muncă putea fi prelucrat, pe cînd strungile de piatră se construiau adesea pe un sol pietrificat, considerat mai sănătos pentru stabularea animalelor. Zidurile lor semimegalitice se sprijineau în pantă pe trepte de pămînt pentru a da solului din interiorul lor un nivel relativ orizontal, iar lateral pentru a întări treapta de pămînt astfel formată şi închisă împotriva animalelor domestice ce eventual păşteau în jur şi a fiarelor sălbatice ce bîntuiau zona.

,,Arătura în pod,, (platou) sau ,,în şa'' (terasă) a fost şi este încă efectuată la o altitudine medie în preajma micilor cătune de conace (în Oltenia), de sălaşe (în Banat) şi de crînguri de colibe (în Transilvania). În această subformă de arătură, ţarinile sînt trase pe fîşii de pămînt fertil sau fertilizat prin gunoire periodică, adăpostite de vînturi pe două sau trei părţi ale lor cu alte forme de relief înalt. Agricultura pe platouri şi terase e forţată, de aceea cere o muncă suplimentară, iar roadele ei sînt reduse. Productivitatea ei este de cele mai multe ori anihilată de frecvenţa intemperiilor violente.

,,Arătura în haturi'', ,,în sloguri'', ,,în răzoare'' etc. e o subformă de arătură stătătoare în trepte, deprinsă pe coastele domoale ale munţilor, ce pot fi astfel amenajate. Ţarinile sînt dispuse în rînduri paralele, pe curbe de nivel, create de om în nevoia lui crescîndă de produse agricole, numite diferit în zonă, cînd răzoare, sloguri, mejdine, cînd haturi sau praguri şi consemnate în termeni geografici şi în toponimie. Importante în acest soi de agricultură sînt treptele ţarinilor, unele realizate prin simpla răsturnare a brazdei în acelaşi sens, an de an (fig. 3 a), altele realizate prin praguri de lemn (fig. 3 b) sau de piatră (fig. 3 c) (numite chiar ,,prag

---

[22] Fişă tematică. Arhiva Institutului de etnografie şi folclor. Podişul Mehedinţi.

[23] Romulus Vulcănescu, *L'évolution des abris pastoraux chez les Roumains*, în ,,Revue roumaine d'histoire'', IV, 4, 1965, p. 704—710.

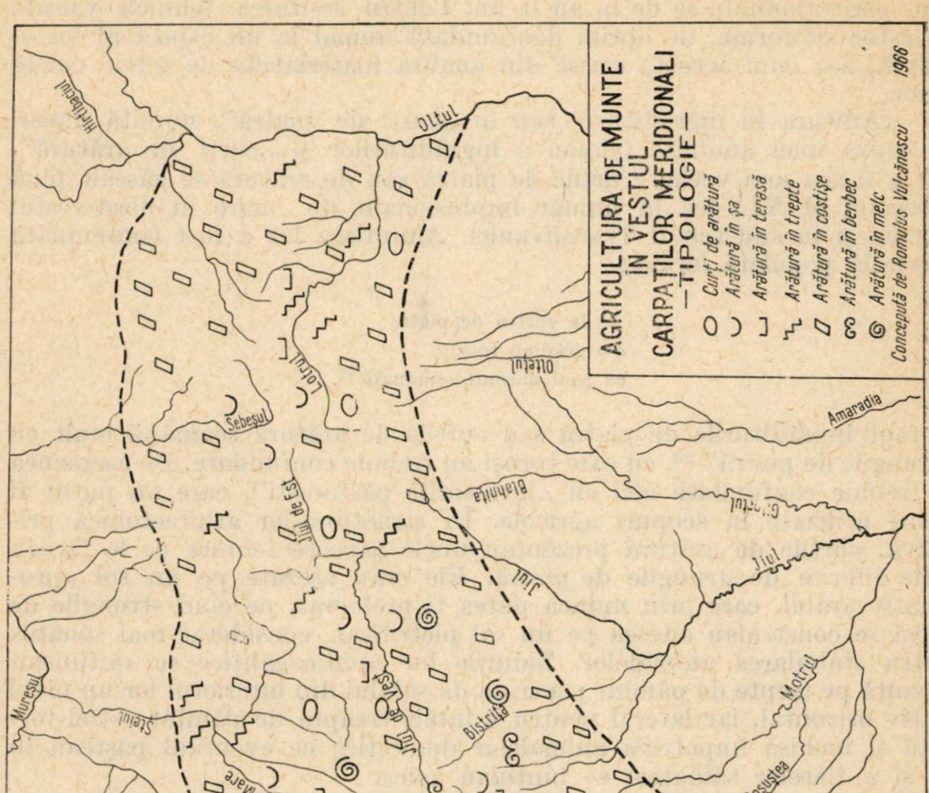

AGRICULTURA DE MUNTE ÎN VESTUL CARPAȚILOR MERIDIONALI — TIPOLOGIE
○ Curți de arătură
◡ Arătură în șa
⊔ Arătură în terasă
Arătură în trepte
▱ Arătură în costișe
Arătură în berbec
◎ Arătură în melc
Concepută de Romulus Vulcănescu 1966
Hîrtibaciul
Oltul
Oltețul
Amaradia
Gilortul
Jiul
Motrul
Coșustea
Topolnița
Lotrul
Sebeșul
Jiul de Est
Blahnița
Jiul de Vest
Bistrița
Mureșul
Streiul
Rîul Mare
Cerna
Bistra Mărului
Bistra
Bela
Bahna
Mehadia
Globul
Prigorul
Nera
Berzasca
Timișul
Pogănișul
Bîrzava
DUNĂREA
IUGOSLAVIA
R.S.F.

Fig. 1

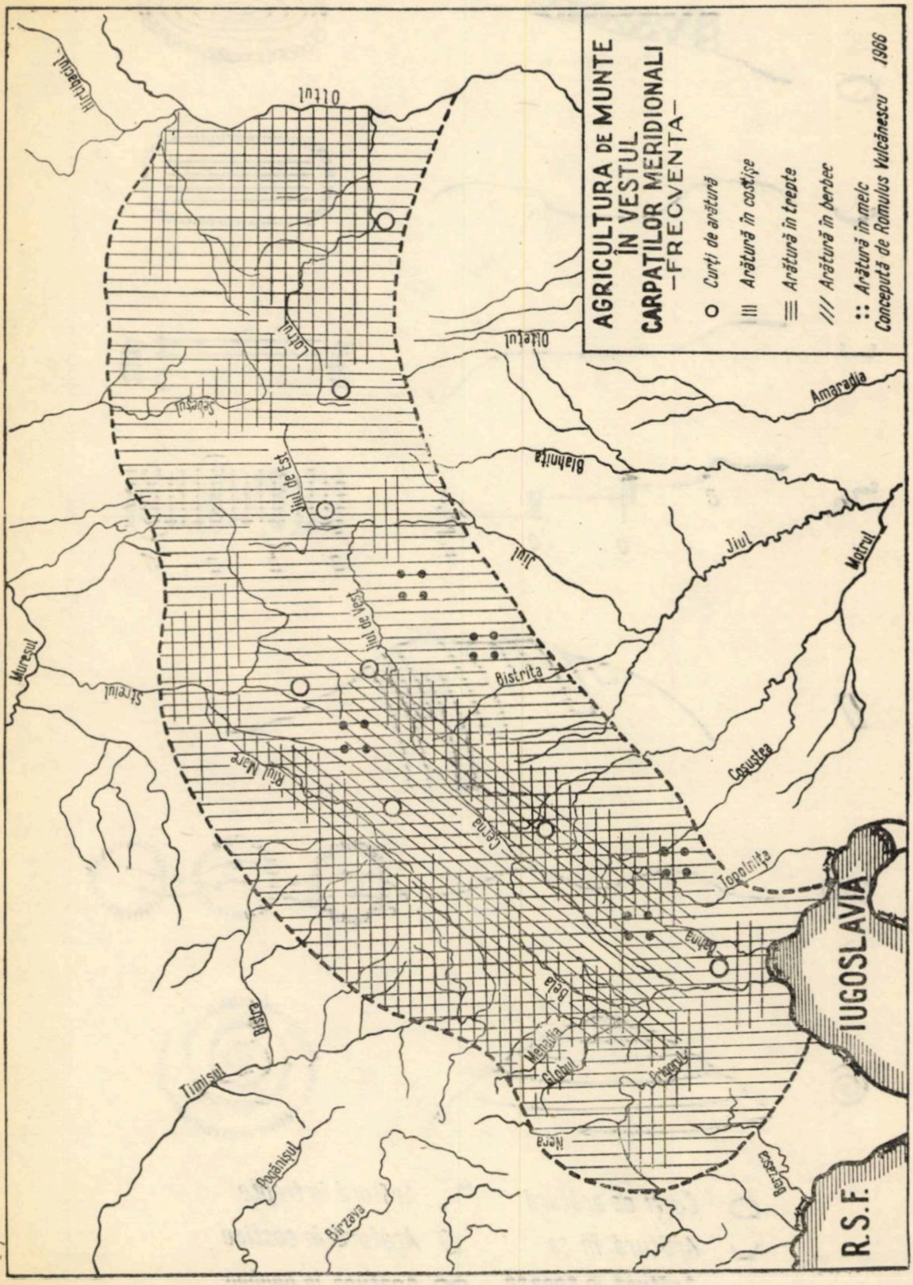

AGRICULTURA DE MUNTE ÎN VESTUL CARPAȚILOR MERIDIONALI
-FRECVENȚA-
○ Curți de arătură
||| Arătură în costișe
≡ Arătură în trepte
/// Arătură în berbec
:: Arătură în melc
Concepută de Romulus Vulcănescu 1966
Oltul
Hîrtibaciul
Lotrul
Oltețul
Amaradia
Sebeșul
Jiul de Est
Blahnița
Jiul
Motrul
Jiul de Vest
Mureșul
Streiul
Bistrița
Rîul Mare
Coșuștea
Cerna
Topolnița
Cerna
Belareca
Bela
Mehadia
Globul
Prigorul
Nera
Bistra
Timișul
Pogănișul
Bîrzava
Berzasca
R.S.F.
IUGOSLAVIA

Fig. 2

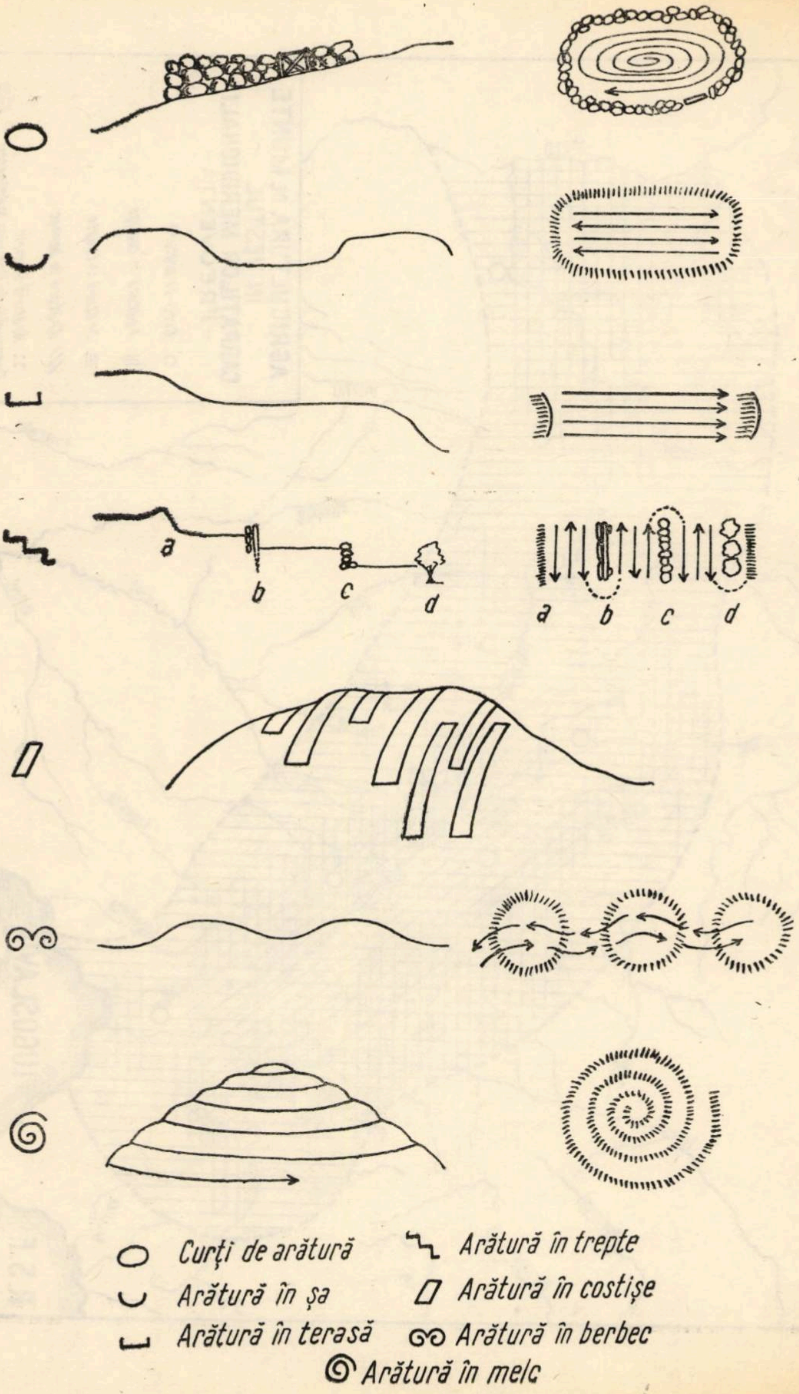

a
b
c
d
a
b
c
d
Curţi de arătură
Arătură în trepte
Arătură în şa
Arătură în costişe
Arătură în terasă
Arătură în berbec
Arătură în melc

Fig. 8

de lemn" şi ,,zid de piatră"), prin contraforţi realizaţi din felurite materiale (numiţi ,,proptele"), prin înţelenirea haturilor cu arborete viu (numit ,,prag de stufăriş") (fig. 3 d). În Oltenia arătura treptelor de pămînt astfel concepute se numeşte uneori şi ,,arătură de-a doua", iar în Transilvania ,,arătură de-a lungul muntelui" sau ,,dealului". Agricultura în trepte este mai puţin riscantă. Curbele ei de relief, ce depăşesc în partea de sus coasta, alcătuiesc un paravan suficient de înalt împotriva vînturilor puternice şi a altor intemperii, iar treptele dispuse uneori în semicerc sau în amfiteatru permit însorirea aproape completă a terenului.

,,Arătura în spinare de berbec" era cunoscută şi utilizată pe terenurile denivelate sau degradate de intemperii ca şi pe terenurile sinuoase, în salbe de mameloane, asemănătoare ca structură morfologică cîmpurilor de muşuroaie numite ,,cîmpurile lui Păcală" [24]. Ţarina şerpuieşte în acest caz de mai multe ori ,,pieptiş" (transversal) şi ,,costiş" (longitudinal). Arătura în spinare de berbec, deşi dificilă, pentru că urcă şi coboară pe spaţii mici de teren, este mai viabilă decît celelate subforme de arătură de munte care se întîlnesc în depresiunile intra şi extracarpatice din zona studiată, cu un regim constant de intemperii văratice.

,,Arătura în costişe" este o subformă de agricultură sedentară de munte, care s-a dezvoltat constant pe coastele domoale sau plaiurile înclinate. Uneori coastele erau atît de înclinate, cum spune Ion Ionescu de la Brad, încît ,,omul nu se putea ţine în picioare". Ţarinile sînt folosite astfel încît să se poată face odihnirea pămîntului prin alternare. În acest caz, arătura în costişe pendulează bienal sau trienal, de pe o tarla a coastei pe alta, după soare, umiditate şi pămînt gras. Cînd coastele sînt prea abrupte, atunci la rotaţia periodică se lasă să năpădească ierburile perene, cu rădăcinile răsfirate în pînză de păianjen, pentru menţinerea solului alunecător la ploi şi topitul zăpezilor.

,,Arătura în melc" este după spusa locală un ,,fel de ogorîre" în spirală, un fel de ,,arătură în vrej", în jurul unor forme de relief, teşite sau înalte, asemănătoare movilelor naturale. În fond, arătura în melc se poate confunda cu arătura în haturi sau trepte care înconjură coborînd din vîrful movilei la poalele ei, adesea prin aruncarea brazdei spre vîrf. Totuşi, după mulţi ani de arat, movila se macină, pămîntul se tasează şi arătura ia forma obişnuită celei de pe terase sau poduri uşor ondulate.

IV. Cîteva concluzii. În Carpaţii Meridionali dintre Olt şi Dunăre agricultura stătătoare de munte a evoluat mai repede decît agricultura mutătoare de munte, de aceea a devenit cu timpul predominantă şi în ultima vreme exclusivă. Perioada muncilor agrare (arat, semănat, secerat, treierat etc.) legată de produsele agricole, la limita lor superioară de cultură (întîi alanul, hrişca şi meiul, apoi grîul, orzul şi ovăzul şi recent porumbul şi cartoful), este încă scurtă şi incertă, uneori trei-patru luni pe an şi acelea bîntuite de intemperii (vînturi rebele, neguri, ploi, zloată, zăpadă). Din cauza aceasta, mult timp cerealele au fost specii intermediare între cerealele sălbatice şi cele domestice — specii endemice rare care se autoînsămînţau şi ale căror roade erau culese prin smulgere şi scuturare. Cu timpul au fost selecţionate şi înlocuite cu specii mai evoluate. Semănate primăvara, acestea nu ajung încă la maturitate toamna cînd ciclul agricol este practic terminat.

---

[24] Fişă tematică. Arhiva Institutului de etnografie şi folclor. Bucegi.

De aceea roadele necoapte sînt întrebuințate mai mult ca nutreț. Importantă în acestă privință este îndeosebi prelucrarea solului. Unele reminiscențe folclorice consemnează procedee străvechi de muncă demne de relevat în substanța lor :

toată ziulica
cu bățul bătea,
cu mîna ara
cît brazda ținea[25].

De asemenea, modalitatea de creștere a animalelor domestice pe terenurile agricole de munte pentru tîrlirea lor și procedeele agrotehnice ce țin de această creștere :

unde se tîrlea
mălaiu creștea,
mărunt în pai,
în spic stupai[26].

Alte note caracteristice ale agriculturii stătătoare de munte sînt unitatea indestructibilă și continuitatea ei vie în masivul cercetat. În Carpații Meridionali dintre Olt și Dunăre, unele mijloace tehnice de lucru și unele unelte aratorii, unele sisteme de asolament și practici agrare sînt istoricește comune ambelor forme, însă pe trepte distincte de evoluție. Din această cauză se poate spune că agricultura de munte a păstrat mult timp, în ansamblul ei, o structură arhaică, ce s-a transmis pînă la începutul secolului nostru. Dezvoltarea ei a fost extrem de lentă, cu întreruperi și reveniri, cu salturi și opinteli. În cadrul ei s-au menținut unele rituri agrare necunoscute sau pierdute în agricultura de șes. În toate aceste rituri se reflectă reminiscențe folclorice ale unui mod de viață trecut.

În vestul Carpaților Meridionali, o zonă de munte masivă, compactă, cu aspect de *triplex confinium* montan, parte din teritoriul-nucleu al statului dac, s-a păstrat și transmis tradiția unei munci agrare, care prin cercetări comparativ-istorice s-a dovedit a ține de perioada prefeudală și de cea feudală la români. Studiul formelor și subformelor agriculturii de munte în această zonă relevă cînd tehnici agro-pastorale, cînd tehnici pastoral-agricole, după accentul pus în activitatea productivă, pentru cultura cerealieră prin intermediul creșterii animalelor sau pentru creșterea animalelor prin intermediul cultivării pămîntului. Diferențierile în cadrul agriculturii de munte se constată o dată cu dezvoltarea crescîndă a agriculturii stătătoare de munte și cu predominarea laturii agricole asupra celei zootehnice. Preponderența din vremi străvechi, în cadrul agriculturii de munte în zona-nucleu studiată, a agriculturii stătătoare este un argument etnografic de teritorializare a unei ocupații străvechi și complexe în condițiile materiale de viață economică multiseculară, proprie muntelui.

---

[25] Fișă tematică. Arhiva Institutului de etnografie și folclor. Mehedinți.
[26] Fișă tematică. Arhiva Institutului de etnografie și folclor. Țara Loviștei.

L'AGRICULTURE DANS LA RÉGION MONTAGNEUSE, À L'OUEST DES CARPATES MÉRIDIONALES

Les recherches actuelles sur l'agriculture dans les régions de montagne viennent compléter d'autres, plus anciennes, effectuées dans les régions de plaine, afin que, partant de la situation réelle, on puisse acquérir une vue d'ensemble nouvelle sur la structure et la fonction socio-culturelles de l'agriculture chez les Roumains, pendant la période féodale et préféodale.

La présentation de l'agriculture dans la région montagneuse d'une zone ethnographique jusqu'à présent peu étudiée—les Carpates méridionales d'entre les rivières d'Olt, de Mureş et le Danube — poursuit plusieurs objectifs dont voici les plus importants : la mise en valeur des recherches antérieures sur l'agriculture chez les Roumains pour mieux faire saisir les références spéciales à la zone considérée ; la présentation des deux formes de l'agriculture dans la région montagneuse : « l'agriculture itinérante» et «l'agriculture sédentaire » ; l'analyse des sous-formes de l'agriculture sédentaire dans la région montagneuse et l'énonciation de quelques conclusions partielles.

Dans l'exposition des relicts ethnographiques et de réminiscences folkloriques sur l'agriculture dans la région montagneuse, l'auteur a pris en considération le développement de ses formes et de leurs variantes, de la technique du labourage spécial et de la terminologie spécifique.

L'étude ainsi conçue met en évidence l'importance de la connaissance de l'agriculture dans la région montagneuse, avec ses formes et sous-formes, pour l'étude de la culture populaire traditionnelle roumaine et, partant, pour celle de la continuité de certaines formes de la culture agraire locale jusqu'à nos jours.

[illegible]

UN MOMENT IMPORTANT AL ACTIVITĂȚII FOLCLORISTICE ÎN TRANSILVANIA : REVISTA "COMOARA SATELOR" DE LA BLAJ

RADU NICULESCU

La Blaj a apărut, între ianuarie 1923 și noiembrie-decembrie 1927, revista lunară de folclor „Comoara satelor” *.

Pe de o parte, apariția unei atare publicații, anume la Blaj, a corespuns dezvoltării unei tradiții. Editorii revistei se recunoșteau[1] emulii unor venerabili înaintași — Samuil Micu Clain, Petru Maior, Ion Budai-Deleanu, Timotei Cipariu, Ioan Micu Moldovan — care ilustraseră mai bine de un veac trecuta glorie a Blajului ca principal centru de cultură românească în Transilvania.

Pe de altă parte, „C. s.” s-a născut și a subzistat grație unor împrejurări imediate și, în primul rînd, datorită activității tenace a inițiatorului ei, Traian Gherman [2].

Deși folclor — între altele — publicaseră „Gazeta Transilvaniei”, „Tribuna”, mai cu seamă „Familia” și „Șezătoarea” de la Oradea, precum și o serie de alte cotidiane și săptămînale cu caracter politic, cultural

---

* Prețioase informații privind activitatea revistei „Comoara satelor” a avut amabilitatea să ne comunice prof. Ileana Bozac (născută Gherman), căreia și pe această cale îi aducem mulțumirile noastre.

[1] Al. Lupeanu-Melin, *Folcloriștii Blajului*, „Comoara satelor”, III, nr. 1, p. 1—5.

[2] Născut la 20 septembrie 1879 la Corpadea, Cluj. Absolvă în 1899 liceul din Blaj. Urmează cursurile Facultății de științe a Universității din Budapesta. Este numit în 1907 profesor de matematică și fizică la Blaj, iar în 1919 director al liceului de fete din același oraș. În 1930 se mută la Cluj ca profesor la liceul „Gh. Barițˮ. Temporar ocupă, pînă în 1940 cînd este pensionat, diverse funcții superioare în ierarhia didactică. Încetează din viață la Cluj, la 28 februarie 1961. Bibliografie folcloristică : 1) Contribuții în „Comoara satelor” ; 2) *Meteorologie populară*, Blaj, 1928 ; 3) *O nuntă țărănească la granița de vest*, extras din „Afirmarea”, Satu-Mare, IV (1936), nr. 6—8 ; 4) *Tovărășiile de Crăciun ale feciorilor din Ardeal*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, Cluj, V (1939) ; 5) *„Însemnare” despre strigoi într-un manuscris de fizică experimentală din anul 1848*, în „Transilvania”, Sibiu, LXX (1944), nr. 8—9 (date extrase din autobiografia folcloristului redactată în anul 1959. Arhiva personală Adrian Fochi). Deși redactată de mîna lui Gherman, această bibliografie este totuși incompletă, probabil *selectivă* (este omis, de pildă, materialul *Jocurile copiilor* publicat în „Satul și școala”, VIII (1938), p. 114—116). De la Tr. Gherman a rămas un bogat și prețios fond de manuscrise folcloristice inedite, cf. D. Pop, *O bogată moștenire științifică*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, series philologia, fasc. 2, VII (1962), p. 83 — 85.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 2, p. 101—117, București, 1967

etc.[3], ,,C. s.'' este primul și, în genul ei — ca organ de incontestabil prestigiu al folcloristicii amatoare —, ultimul[4] periodic *de folclor* care apare în Transilvania.

Revista era patronată formal de un comitet de 8 persoane[5] (numite inițial ,,colaboratori'', ulterior[6] ,,întemeietori'' ai revistei), în majoritate membri ai corpului didactic blăjean. Practic, ,,C. s.'' a fost însă redactată și în bună măsură scrisă de Traian Gherman — ,,director-editor'' al revistei —, cu asiștența colegială a lui Al. Lupeanu, profesor secundar și director al Bibliotecii centrale din Blaj.

Programul revistei, expus în articolul redacțional inaugural scris probabil de Gherman, era simplu. Deoarece — se arăta în articol — ,,pentru cunoașterea unui popor izvorul cel mai prețios ni-l dă folclorul și etnografia, [. . .] ținta noastră e adunarea folclorului românesc ca material de utilizat pe seama celor ce vor scrie istoria neamului și de a mîntui de la pieire această comoară națională''[7]. Menirea revistei era deci de a publica material folcloric, folclor brut. Acesta va și fi efectiv conținutul fundamental al activității ,,C. s.''. Cît privește proiectata publicare de material etnografic — ,,gîndul nostru e să lărgim cadrele revistei și pe seama etnografiei”, scria Tr. Gherman în martie 1923 —, ea nu va depăşi cu mult stadiul de deziderat.

---

[3] Cf. pentru problema publicării de folclor în secolul trecut și la începutul secolului nostru în periodice din Transilvania, I. Mărcuș, *Preocupările folklorice ale teologilor sibieni în anii 1871—1907*, în ,,Anuarul Arhivei de folklor'', VI (1942), p. 101—122; Ion Breazu, *Folklorul revistelor ,,Familia'' și ,,Șezătoarea''*, Sibiu, 1945; Gh. Vrabie, *Folclorul la ,,Tribuna'' din Sibiu*, în ,,Studii și cercetări de istorie literară și folclor'', VI (1957), nr. 1—2, p. 225—269; D. Pop, *Început de activitate folcloristică în nordul Transilvaniei : ziarul ,,Gutinul'' de la Baia Mare*, în ,,Revista de folclor'', III (1958), nr. 3; O. Papadima, *Aspecte folclorice din ,,Foaia Poporului''*, în ,,Studii și cercetări de istorie literară și folclor'', X (1961), nr. 4, p. 661—702; din nou D. Pop, *Folclorul literar al ,,Tribunei''*, în volumul colectiv *Studii de istorie literară și folclor*, București, Edit. Academiei, 1964, p. 107—162 etc.

Este important de observat în legătură cu această chestiune că *publicarea* (și în prealabil culegerea), abundentă, de folclor în Transilvania înainte de 1918 — *anume* în ziare și reviste de mare tiraj (în epocă) — era evident cu mult mai mult decît o simplă operație umanistică : era un gest cu sens *politic*, urmărind cultivarea conștiinței naționale, consolidarea în opinia publică românească a sentimentului autonomiei și demnității culturale.

Pentru problematica de ansamblu a presei transilvănene în această perioadă, vezi I. Breazu, *Presa Transilvaniei*, în volumul *Literatura Transilvaniei*, București, Casa Școalelor, 1944, p. 113—123.

[4] Apariții efemere, deși nu lipsite de interes, ca de pildă ,,Vlăstarul'' (,,Vlăstarul cîmpiei'' ulterior) care a apărut între 1932 și 1934 la Cojocna — Cluj (12 apariții, din care primele 6 numere șapirografiate) sau reviste școlare cu o apariție relativ îndelungată subintitulate ,,reviste de literatură, știință și folklore'' — precum ,,Scînteia'', revista liceului din Gherla, 1924—1939 — , dar care publicau *cu totul sporadic* material folcloric, nu au putut reprezenta o reală modalitate de complinire sau perpetuare a activității ,,C.s.''. În această ordine de idei, subliniem că facem deliberat abstracție de ,,Anuarul Arhivei de folklor'', publicație anuală condusă de Ion Mușlea, care — începînd din 1932— apare la Cluj sub egida Academiei Române. ,,Anuarul Arhivei de folklor'' (1932—1945), periodic de ținută științifică, a fost de fapt o publicație *centrală*, de interes național, apariția sa la Cluj necomportînd în nici un fel limitarea provincială a cîmpului operativ.

[5] Tr. Gherman, Al. Lupeanu, Iuliu Maior, I. Pop-Cîmpeanu, I. Pop-Zăicani, I. Moldovan, Laurean Moldovan, Șt. Pop.

[6] Începînd cu II, nr. 4.

[7] *Către cetitori*, I, nr. 1, p. 1—2. Ideea (folclorul — document istoric și etnopsihologic) nu este nouă. Justă în esență, enunțată la noi — printre primii — cu eleganță și vigoare de Bălcescu (cf. *Cuvînt preliminariu despre izvoarele istoriei românilor*, în ,,Magazin istoric pentru Dacia'', I (1845), p. 3), ea a fost totuși, în măsura în care a putut masca caracterul de *fenomen de artă* al folclorului, un factor de îngustare a percepției. Din fericire, o atare implicație nu grevează însă activitatea ,,C.s.''.

În virtutea programului, profilul revistei se va constitui după un tipar asemănător celui consacrat de „Şezătoarea” de la Fălticeni, care prin vîrstă, ţinută şi adecvare la scop se impunea firesc ca model. Ceea ce nu înseamnă însă, în absolut vorbind, adoptarea formulei optime. La rîndu-i reproducînd — parţial şi, din pricina împrejurărilor vitrege, nu întotdeauna la nivel echivalent — modelul unor mai vechi, şi de autoritate la sfîrşitul secolului trecut, periodice străine de folclor („Mélusine”, „Revue des traditions populaires”), „Şezătoarea” ilustra grăitor stadiul diletant — ca şi faza de tranziţie către rigoarea ştiinţifică — al preocupărilor folcloristice. Această servitute era implicată de chiar natura colaborărilor şi de formaţia colaboratorilor revistei. Aşadar, a împinge mai departe critica ar însemna a întreprinde procesul al însăşi folcloristicii amatoare. Or, în condiţiile date, cu limite şi lacune ineluctabile, această mişcare culturală a adus informării de specialitate servicii pe care, în epocă, nici o instituţie academică nu ar fi fost în măsură să şi le asume. A condamna folcloristica amatorilor echivalează deci nu numai cu a dovedi lipsă de simţ istoric, dar şi cu a ignora meritele definitive, mereu actuale, pe care aceasta şi le-a cîştigat faţă de cultura naţională[8].

Este de la sine înţeles că revista trăia, în principiu, pe baza unui sistem de abonamente. Dar, judecînd după conţinutul rubricii de corespondenţă a revistei, acesta a funcţionat, de la început, defectuos. Astfel, în numărul 2 pe anul I, redacţia adresează o scrisoare deschisă unui cititor căruia i se mulţumeşte că şi-a *achitat* abonamentul. Repetate apeluri[9] cer stăruitor celor cărora li se trimisese revista să-şi plătească abonamentele.

Creşterea dificultăţilor determină conducerea revistei să-şi intensifice insistenţele. În numărul pe ianuarie, anul II de apariţie, redacţia insera (p. 12), de pildă, acest text: „Greutăţile cu care luptăm sînt cunoscute cetitorilor iar ajutor material din afară, nici oficial, nici neoficial, nu avem de la nimeni. Fiind singura revistă de folclor din Ardeal credem că munca noastră va afla dreapta răsplătire din partea sufletelor înţelegătoare”.

Situaţia financiară a publicaţiei se înrăutăţeşte. Revista începe să se sufoce. Numărul 1-2 pe anul V publică (p. 24) următorul răspuns la o probabilă scrisoare a lui G. T. Kirileanu: „Am fi deosebit de fericiţi dacă intervenţia Dvs. ar avea rezultatul dorit, căci în situaţia dată abia mai putem mişca ceva". Este limpede că textul se referă la demersuri pe care Kirileanu[10], care ocupa un important post oficial la Bucureşti, le va fi făcut pentru a ajuta revista. Nu cunoaştem sensul şi nici urmările intervenţiei lui Kirileanu, dar este improbabil ca aceasta să fi avut efectul scontat, deoarece în numărul următor (p. 56) se lansează către cititori un nou apel : ,,Revista noastră apare după o mare întîrziere provenită nu din vina noastră. Cu abonenţi puţini şi plătitori şi mai puţini, şi în schimb cu mari cheltuieli de tipar, nu e uşor lucru să ieşi la izbîndă. A tipări o revistă de folclor, azi mai ales, e o jertfă. Nu o spunem numai noi, dovadă e soarta tuturor revistelor noastre de folclor. Aducem bucuros atîta jertfă cîtă mai putem cu nădejdea că cititorii noştri îşi vor şti face datoria şi ne vor da tot sprijinul pe care-l cerem : plătirea abonamentului".

---

[8] În acest sens, bunăoară revendicarea formulată de Ovid Densusianu într-o faimoasă lecţie inaugurală din 1909 — „Epoca de culegere cu grămada, fără sistem, fără orientare, fără pregătire ştiinţifică trebuie să se încheie” (*Folklorul. Cum trebuie înţeles*, ed. a II-a, Bucureşti, 1937, p. 24—25) — se cuvine înţeleasă ca ţintind *monopolul* amatorismului în dauna spiritului ştiinţific („diletantismul a tronat netulburat pînă acum etc.”), nu ca negare a culegerii şi investigaţiei amatoare *în sine*. Aceasta, deoarece — în largă măsură spontană, în ultimă instanţă *incoercibilă* — folcloristica amatoare a putut aduce — şi a adus —, paralel cu cercetarea universitară etc., un considerabil sprijin auxiliar, documentar, studiului ştiinţific. Şi totuşi, tendinţa către excese de severitate faţă de folcloristica amatoare rămîne *o realitate*. Ea derivă — avem temei să o credem — şi din complexul de inferioritate, în faţa altor discipline, la care cercetătorul de folclor — conştient de măsura în care e debitor contribuţiei amatoare — este predispus. Bănuim că aceste complicaţii teoretice şi morale ar diminua dacă în ochii tuturor s-ar impune evidenţa faptului că amatorismul fertil nu este apanajul exclusiv al foclorısticii: *mutatis mutandis*, astronomul ori naturalistul amator, de pildă, deşi în afara cîmpului ştiinţei propriu-zise, au putut face — şi au făcut efectiv — importante cercetări şi importante descoperiri.

[9] I, nr. 1 şi nr. 2, II, nr. 1.

Începînd cu nr. 3-4 pe anul V, ,,C. s." apare neregulat. De pe frontispiciu numele lunii de apariţie este suprimat. În sfîrşit, o dată cu nr. 9-10, ,,C. s." îşi încetează brusc şi pentru totdeauna apariţia.

Indicii activităţii anuale a revistei exprimă limpede descreşterea vitalităţii acesteia, proces pe care consecvenţa cu care redacţia a reuşit pînă la capăt să publice cele 10 numere convenţionale pe an — de la bun început statornicite[11] — nu reuşeşte să-l escamoteze.

Astfel, în primul an, ,,C. s." are 9 apariţii — 8 numere simple + 1 număr dublu — însumînd 164 p. ;

în al II-lea, 7 apariţii — 4 numere simple + 3 numere duble — însumînd 144 p. ;

în anul al III-lea şi al IV-lea, cîte 7 apariţii — 4 numere simple + 3 duble — a 136 p. fiecare ;

în anul al V-lea, numai 5 apariţii — *toate* numere duble —, totalizînd doar 120 p.

De asemenea, începînd cu nr. 7-8, anul II, în apariţiile duble nu se mai respectă standardul de 16 p./număr stabilit tacit de primele 16 numere ale revistei, o serie de apariţii duble[12] practică formula 12 + 12 p., iar ultimul număr al ,,C. s.", 9-10, anul V, apariţia cea mai anemică, recurge la compoziţia 8 + 8.

Oricum, este cert că sursa greutăţilor şi necazurilor, precum şi cauzele care au determinat dispariţia revistei au fost — ca şi în cazul altor publicaţii de folclor comtemporane[13] — de natură financiară. Astfel, deşi întreaga muncă organizatorică legată de editarea revistei — începînd cu operaţiile redacţionale şi sfîrşind cu expediţia — era săvîrşită în casa familiei Gherman şi de către *membrii familiei*, deşi — se înţelege — colaboratorii nu erau plătiţi, deşi conducătorul revistei sacrifica cu abnegaţie acesteia o însemnată parte a salariului său de profesor, cheltuielile pentru hîrtie şi tipar ridicau datoriile lui Tr. Gherman, în momentul dispariţiei ,,C. s.", la

---

[10] G. T. Kirileanu a fost, de altfel, campionul notoriu a numeroase publicaţii de cultură populară a căror cauză a pledat-o dezinteresat — cf. Aug. Z. N. Pop, *G. T. Kirileanu la 85 de ani*, în „Revista de folclor", II (1957), nr. 3, p. 102.

[11] Din principiu organizatoric, ,,C.s." nu apărea în iulie şi august.

[12] II, nr. 7—8 şi 9—10 ; III, nr. 1, 2, 7—8, 9—10 ; IV, nr. 5—6, 7—8, 9—10 şi V, nr. 1—2, 7—8.

[13] Cf. Artur Gorovei, ,,*Şezătoarea*", *povestea unei reviste de folklor*, în „Anuarul Arhivei de folklor", Cluj, 1 (1932), p. 21, 24, 25, 27, 30 passim.

74 000 lei (valuta 1927). Între altele, la înrăutăţirea situaţiei „C. s." a contribuit şi retragerea, începînd cu anul IV de apariţie, de Ministerul Instrucţiunii, a subvenţiei lunare de 1 000 lei pînă atunci acordate. Două tentative ulterioare ale lui Gherman de a relua publicarea „C. s." nu vor izbuti[14].

Practic, revista nu a suferit niciodată de pe urma lipsei de corespondenţi. Numărul uneori excesiv al acestora obliga redacţia să respingă sau să amîne oferte de colaborare[15]. De asemenea, abundenţa de material şi capacitatea de cuprindere redusă a revistei i-au determinat pe redactori să stabilească ca principiu publicarea numai a materialului *inedit*[16], adică a ceea ce nu se mai publicase *în speţă* (deci identic) sau în variante asemănătoare, în alte colecţii ori reviste. Informaţia lacunară a redactorilor a relativat însă aplicarea practică a principiului preconizat. Iată o întîmplare grăitoare. Într-o notă semnată Al. Lupeanu, salutîndu-se publicarea unei variante a baladei *Delea Dămian*, se mărturiseşte : „[. . .] nu avem ştire să se fi publicat în vreo colecţie o baladă cu subiect asemănător"[17], deşi *Delea Dămian* fusese publicată în cel puţin trei colecţii încă înainte de 1900[18], între care şi în culegerea Avram Corcea pe care colaboratorii revistei o citează în contribuţii publicate în chiar „C. s."[19]. Amintim în treacăt că Al. Lupeanu, asumîndu-şi iniţiativa meritorie de a publica pentru prima oară parte din cîntecele şi strigăturile culese în deceniul al patrulea al veacului trecut de Nicolae Pauleti[20] — cronologic, *prima* amplă culegere românească de poezie populară autentică —, a elaborat o cu totul insuficientă ediţie a acestora[21].

Dacă adăugăm lacunelor amintite — la drept vorbind, greu de evitat de un amator — unele tendinţe obiectivist-tehniciste, un consecvent „ruralism"[22], o anume pruderie ce sugerează excese de cenzură în selectarea materialelor[23] — o notă dezaprobă, spre pildă, publicarea în colecţia de folclor maramureşean a lui Ion Bîrlea a unei variante a cîntecului epic *Ana Ardeleana*, socotit impudic[24] —, precum şi o serie de neglijenţe de ordin principial sau redacţional, avem un tablou în linii generale complet al lipsurilor revistei, scuzabile dacă ţinem sema de împrejurări.

În cinci ani de apariţie, „C. s." a publicat materiale trimise de 66 de corespondenţi *din toată ţara*. Dacă aproape jumătate din aceştia — 30 —

---

[14] Cf. D. Pop, *O bogată moştenire* . . .

[15] Cf. II, nr. 4, p. 64.

[16] Cf. II, nr. 1, p. 16 etc.

[17] I, nr. 2, p. 31.

[18] D. Vulpian, *Poesia populară pusă în musică*, Bucureşti, 1886 ; Gh. Cătană, *Balade populare*, Bucureşti, 1895 ; Avram Corcea, *Balade poporale*, Caransebeş, 1899, precum şi I. Popovici, *Poesii populare române*, Bucureşti, 1909 ; N. Păsculescu, *Literatura populară*, Bucureşti, 1909 etc. Cf. Al. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti, E.P.L., 1964, vol. I, p. 115.

[19] I, nr. 9, p. 142.

[20] *De pe Secaş. Cîntece şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi strigă feciorii la joc, culese de N. Pauletti dinRoşia, în anul 1838. Dată la tipar de Al. Lupeanu-Melin*, Blaj, 1927.

[21] Cf. I. Muşlea, *Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi feciorii jucînd, scrise de N. Pauleti în Roşia, în anul 1838*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1962, p. 20.

[22] A considera folclorul ca domeniu exclusiv ţărănesc ţinea de fapt, pe atunci, de optica majorităţii cercetătorilor culturii populare. Cf. pentru acest aspect V. Adăscăliţei, *Însemnări despre revista „Şezătoarea"*, în „Iaşul Literar", XIII (1962), nr. 3, p. 71—72.

[23] Revista publică totuşi, din cînd în cînd, şi texte îndrăzneţe sub raportul amintit (cf. de ex. *Bogdăşii ţărăneşti*, III, nr. 2—3, p. 22 etc.).

[24] Cf. III, nr. 7—8, p. 111.

nu apar decît *o* singură dată în sumare, un grup de 15-16 formează nucleul relativ permanent de colaboratori, care furnizează contribuţia cantitativ cea mai însemnată. În frunte se află Gherman cu 70 contribuţii în toate domeniile abordate de revistă, îi urmează Al. Viciu cu 20, Al. Lupeanu cu 19, P. Hossu-Longin cu 17, S. Russu-Cîmpeanu cu 13, dr. I. Bianu şi G. Bichigean cu cîte 12 contribuţii, A. Borsianu, Şt. Pop, I. Pintea, I. Pop-Cîmpeanu, N. I. Dumitrescu-Bistriţa, L. Costin, T. Mureşan, I. Pop-Zăicani, Şt. Tuţescu[25], cu un număr de contribuţii între 10 şi 6 fiecare.

În mare, colaboratorii erau fie membri ai ,,intelighenţiei'' săteşti, fie profesori — în oraşe — dispunînd în clasele lor de elevi originari de la ţară. Acestor două categorii li se şi adresase de fapt, nominal, încă de la început[26], redacţia în căutare de corespondenţi.

Care este bilanţul activităţii revistei?

În cele 35 de numere — simple şi duble — apărute, totalizînd 560 pagini, ,,C. s.'' a publicat 3 559 informaţii de folclor[27] şi lexicografie[28]. Redacţia nu a manifestat niciodată parţialitate regionalizantă : 375 informaţii inedite provin din Moldova, Muntenia şi Oltenia. Totuşi, dacă adăugăm acestora cele 272 informaţii provenind din toate provinciile, luate din publicaţii, şi raportăm suma la total, reiese că aproximativ 80 % din informaţiile *inedite* publicate se referă la Transilvania[29], Maramureş, Crişana, Banat.

§. Un număr de 1 884 informaţii cuprinse în 157 pagini, adică *mai mult de jumătate* din totalul informaţiiior publicate de revistă şi aproximativ o treime din numărul total al paginilor, sînt consacrate *Meteorologiei populare*, redactată de Tr. Gherman. *Meteorologia* este elaborată în genere cu rigoare (se menționează de obicei originea informațiilor și numele informatorului). Totuși spiritul și tehnica lucrărilor de același gen ale lui S. Fl. Marian se mai fac episodic simțite : materialul informativ — imens și deosebit de valoros — nu este dispus pe un sistem absolut consecvent de coordonate spațio-temporale, se fac uneori generalizări nedocumentate, iar unei prezentări riguros sistematice i se preferă o expunere literaturizantă. Din total, 35 informații inedite provin de dincolo de Carpați, iar 269 informații sînt preluate din periodice și colecții publicate[30]. Așadar, informațiile inedite din Transilvania — 1 540 la număr — reprezintă mai mult de 5/6 din totalul datelor informative ale *Meteorologiei* ; informarea — pentru autor — firesc mai lesnicioasă în domeniul transilvănean și, în același timp, atenția mai mare judicios acordată Transilvaniei ca teritoriu lipsit de sinteze folcloristice justifică faptul[31]. Deși nu este o monografie completă nici sub aspectul economiei problemei, nici sub aspect etnogeografic, *Meteorologia* rămîne o lucrare fundamentală prin temeinica tratare a unor capitole : „Prognosticurile” meteorologice, „Norii . . .”, „Ploaia . . .” etc.

---

[25] Majoritatea acestora sînt persoane cu substanţială activitate culturală. Reamintim că, în ceea ce îi priveşte, folcloriştii olteni Şt. Tuţescu şi N. I. Dumitrescu-Bistriţa au fost nu numai culegători harnici, dar şi directori de reviste de folclor: primul a publicat ,,Ghiluşul'' (din 1912), iar al doilea ,,Izvoraşul'', între 1919 şi 1940. Lucian Costin, întreprinzător folclorist bănăţean, a publicat numeroase colecţii şi ,,studii'' (*Balade*, Timişoara, 1927; *Snoave*, Timişoara, 1928; *Basme, istorioare, strigături*, Craiova, f.d.; *Studii asupra folclorului bănăţean*, Timişoara, 1930 etc.). Alexiu Viciu a publicat atît folclor — în primul rînd *Colinde din Ardeal*, Bucureşti, 1914, volum de valoare antologică —, cît şi lucrări de caracter lingvistic (*Limba română poporană şi dialectul sicilian*, Blaj, 1904 etc.). S. Russu a cules în special din regiunea sa natală, zona Reghinului; pe lîngă colaborări la diferite periodice, a publicat volumele *Scînteiuţe*, Reghin, 1923; *Descîntece, farmece şi leacuri*, Gherla, 1926 — în colab. cu A. Borsianu —, *Poveşti ardeleneşti*, Gherla, 1928 etc. Culegători activi au fost şi A. Borsianu (*Folclor din Ardeal*, Gherla, 1928; *Flori de nalbă*, Gherla, 1928 etc.), G. Bichigean (*Sărbătorile băbeşti*, Lugoj, 1926; *Bocete şi descîntece din ţinutul Năsăudului*, Bistriţa, 1936—în colab.— etc.). Din păcate, o tristă faimă şi-a creat Pompei Hossu-Longin prin elaborarea de contrafaceri, deşi parte din materialele publicate de el rămîn totuşi folosibile. Atragem atenţia că I. Bianu nu este academicianul filolog, ci un omonim, avocat — pare-se din Blaj — , doctor ,,in jure''.

[26] Cf. I, nr. 1, p. 3. Redacţia recomandă culegerea de zicători, ghicitori, frînturi de limbă, îngînări ale copilului de către mamă, rugăciuni scurte ce învaţă mamele pe copii, recitări de copii — la lună nouă, ploaie, melc etc. —, jocuri de copii, cîntece de seceriş, colinde şi mulţămite, descrieri de ceremonii şi rituale — nuntă, înmormîntare —, tradiţii şi legende, poveşti la sfărîmat cucuruz, descîntece, farmacopee populară, superstiţii calendaristice — ce e bine să faci şi ce nu într-o zi anume —, păcăleli, snoave; de asemenea ,,să se descrie cum se sapă cucuruzul'', cum se seceră, coseşte, îmblăteşte, cum se însemnă mieii, cum se împreună şi cum se mulg oile, cum se face caşul etc. Aceste recomandări aruncă lumină asupra conţinutului conceptului de folclor promovat de revistă.

[27] *Prin informaţie* înţelegem orice piesă autonomă (basm, ghicitoare, datină etc.) constituind o *unitate*.

[28] În conţinutul conceptului de folclor al revistei intră şi dialectologia. Implicare comună în epocă: un Hoffmann-Kayer bunăoară introduce în bibliografia sa folclorică generală (anuală), pe care o publică începînd din 1927 la Basel, un capitol XIX în care, sub specia ,,limbajului popular'', prenumără explicit şi dialectologia.

[29] ,,Transilvania'', în sens restrîns, cf. *Din istoria Transilvaniei*, Bucureşti, Edit. Academiei, ed. I, 1960, vol. I, p. 5.

§. Dintre genuri, cel mai bine reprezentate sînt *cîntecele* și *strigăturile* : 289 exemplare pe 64 pagini. Din acestea numai 18 piese sînt menționate „cîntece” și 15 „strigături”, restul — 256 texte — poartă titlul generic de „poesii”, consecință a indiferenței relative—mai mult a colaboratorilor, mai puțin a redacției — pentru *funcția* textului liric. Majoritatea textelor sînt variante ale repertoriului curent — relativ stabil pe spațiul istoric limitat — în special al Transilvaniei, Maramureșului, Bihorului, Banatului. Întîlnim totuși și piese mai puțin frecvente, remarcabile prin pregnanță și nuanțare :

> Vai bădiță ce-ai făcut?
> Multă dragoste-ai pierdut.
> Mai bin' n-ai fi fost pe lume
> Să nu-ți fi știut de nume.
> Te-am iubit ca pe-un voinic
> Și te-am prins om de nimic [32],

---

[30] În total, 40 de colecții, studii, titluri periodice etc.

[31] Republicînd în 1928 studiul în volum — *Meteorologie populară* (*observări, credințe, obiceiuri*), Blaj —, în prefață, Tr. Gherman va arăta de altfel explicit : „Aproape în întregime, [datele] sînt culese numai din Ardeal, Banat, Crișana și Maramureș și foarte puține din celelalte părți locuite de români”. Precizînd, „lucrarea așa cum se înfățișează a fost terminată încă în iarna anului 1914 ; războiul [. . .] m-a împiedicat a o tipări la timp”, Gherman va adăuga : „la culegerea acestor observări, datini și credințe, mi-au dat un prețios ajutor preoți, învățători și *mai ales* [subl. ns. — *R. N.*] elevii școlilor din Blaj [. . .]. Lor le închin aceste pagini căci în mare parte e opera și vrednicia lor”.

Volumul este dotat, în anexă, atît cu o listă a informatorilor, cît și cu un inventar complet, zonal, al localităților din care au fost culese informațiile, inventar care trasează — întru ușurarea consultării și totodată a *evaluării* lucrării — harta virtuală a bazei informative de care a dispus autorul.

Atunci cînd există sinteze privitoare la o anume problemă redactate dincolo de Carpați, Gherman se mărginește să aducă, cu lealitate, lucrării existente completări referitoare la Transilvania (cf. „Zilele babelor“, IV, nr. 2, p. 26 etc.).

[32] I, nr. 1, p. 14—15.

sau texte cordial ironice ca această — probabilă (în pagină nu se specifică *funcția*) — strigătură :

Al meu bărbat nu-i bărbat
Că-i înger din ceriu picat,
Cîte-aude, cîte vede
Nice una nu le crede ;
Cîte-i spun cu gura mea
Tăte crede că-s așa [33].

Urmărindu-se fidelitatea reproducerii, se folosesc uneori notații fonetice ad-hoc :

Golo-n *ghial*, măi după *ghial*,
Ieste-on dalb *ghie* păcurar,
Tăt zîcia cu fluera,
Tăte *uăile* giiuca etc. [34].

§. Deși în număr mai mic decît ,,poesiile'' — numai 210 —, *credințele, datinele, obiceiurile* acoperă 74 pagini, spațiul cel mai mare după *Meteorologie*. Se notează îndeobște satul și — în ciuda recomandărilor redacției — numai rareori numele informatorului. Nu se dau informații cu privire la dinamica și în genere sociologia credințelor și obiceiurilor[35]. Cu alte cuvinte, *nu* se precizează de către *cine* — vîrstă, sex, categorie socială, ocupație, nivel de cultură — se cultivă, în respectivele așezări, credințele și obiceiurile descrise. Totodată nu se menționează dacă *toată* colectivitatea sau numai o fracțiune a ei (și aceasta de ce structură : alcătuită din indivizi stingheri, ultimi păstrători ai tradiției, sau din grupuri compacte?) practică sau profesează aceste credințe și obiceiuri, după cum nu se dau informații nici în legătură cu *caracteristicile* așezărilor în chestiune : geograficește izolate sau nu, adunate sau împrăștiate etc. Observațiile noastre sînt, firește, mai mult de ordinul *constatării* și mai puțin de ordinul *reproșului* : a proceda în felul amintit era încă, în bună măsură, în spiritul epocii. Va fi meritul — mai tîrziu, către sfîrșitul deceniului al treilea și în deceniul următor — al școlii sociologice a lui D. Gusti de a ridica nivelul exigenței în această privință.

În ordinea descrescîndă a numărului de piese și a întinderii spațiului corespunzător ocupat, ,,C. s.'' publică apoi (cităm categoriile cele mai importante, invitînd în același timp cititorul să se adreseze — pentru o viziune integrală — bibliografiei critice a revistei, publicată de noi în anuarul ,,Limbă și literatură'', nr. XIII, 1967) :

Ghicitori : 277 piese/26 pagini, unele — numeroase — inedite, altele banale, gen ,,curelușe unsă pe sub pămînt ascunsă = șarpele''[36], interesante totuşi în măsura în care pot lumina aspecte de circulaţie şi frecvenţă. (De altfel, în principiu vorbind, pentru cercetarea ştiinţifică a folclorului fiecare variantă a unui tip dat este convenţional echivalentă cu oricare altă variantă din serie (indiferent de gradul realizării artistice, de întindere etc.), cercetarea operînd în mod necesar nu numai asupra unei variante anume, ci şi asupra *seriei* din care aceasta face parte, dat fiind că numai la nivelul seriei se pot urmări mecanica şi sensul procesului folcloric, ponderea lui culturală în sînul colectivităţii. De prisos să mai insistăm asupra faptului că cercetarea va fi cu atît mai lesne de întreprins, iar concluziile vor fi cu atît mai sigure, cu cît numărul de variante considerate al seriei (seriilor) în discuţie va fi mai mare.)

---

[33] III, nr. 1, p. 6.

[34] I, nr. 2, p. 26. Un gen similar de ,,notație fonetică'' fusese aplicat pentru texte moldovenești, cu decenii înainte, de Mihail Canianu în ale sale *Poesii populare. Doine culese și publicate întocmai cum se zic*, Iași, 1888. Procedeul atrăsese atenția și fusese comentat.

[35] Într-o serie de cazuri — în articolele referitoare la botanica populară (I, nr. 1), la obiceiurile de Sîn Toader (II, nr. 3) și 9 martie (I, nr. 4) — nu se notează *unde* se practică obiceiurile.

[36] V, nr. 3—4, p. 46.

§. *Proverbe* şi *zicători* : 58 piese/6 pagini, între care şi acest pseudodistih ce sugerează o întreagă, implicită, filozofie a istoriei :

Care are — pradă,
Care n-are — rabdă [37].

§. *Descîntece* : 50 piese/55 pagini, din care doar 18, deci numai o treime, sînt lipsite de descrierea complementului gestual al recitării. Atenţia acordată descîntecelor nu este legată de eventuale tendinţe retrograde ale redacţiei, ci izvorăşte dintr-o orientare specifică, de epocă, a interesului folcloristicii, determinată de dorinţa de a identifica — dată fiind stabilitatea remarcabilă a pieselor acestei specii — urme străvechi. Concomitet este posibil să fi acţionat şi exemplul formal al ,,Şezătorii'', în care Artur Gorovei — redactorul —, pasionat de vrăji şi descîntece, a publicat predilect atare producţii. Atitudinea antiobscurantistă a redacţiei ,,C. s.'' este însă în orice caz incontestabilă. Ea apare lămurit, între altele, în recenzia[38] unei broşuri a folcloristului năsăudean G. Bichigean, în care acesta combătea practici superstiţioase. Recenzia, înregistrînd lipsa de minuţiozitate în descrierea obiectului şi deci interesul folcloristic şi etnografic redus al cărţii, aproba totuşi faptul, arătînd că el este în măsură să favorizeze efectul educativ urmărit. Pe de altă parte, socotim util să atragem atenţia asupra împrejurării că difuzarea prin abonamente, în circuit relativ închis, a revistei — majoritatea abonaţilor fiind intelectuali preocupaţi de folclor — făcea ca acţiunea potenţial dăunătoare a propagării în masele neprevenite a unor practici magice să aibă şanse de realizare reduse.

§. *Folclorul copiilor* : 49 piese/13 pagini.

§. *Colinde, urări şi mulţămite, cîntece de stea* : 29 piese [39] / 34 pagini. Se ignorează deosebirea dintre ,,colindă'' — termen universal folosit în ,,C. s.'' — şi ,,cîntec de stea''. (Or, după cum se ştie, în folclor ,,cîntecele de stea'' — specie de origine extrafolclorică, produs al penei unor dieci versificatori, impus prin autoritatea bisericii — sînt de dată incomparabil mai recentă nu numai decît colindele profane, gen arhaic de extracţie păgînă, dar chiar şi decît cele religioase, care, deşi inspirate de texte canonice

---

[37] V, nr. 3—4, p. 26.

[38] Cf. III, nr. 7—8, p. 109.

[39] O serie de colinde sînt republicate de două şi trei ori *fără* menţionarea corespunzătoare a faptului : II, nr. 1, p. 3, nr. 9—10, p. 139; II, nr. 2, p. 4, şi IV, nr. 9—10, p. 119 etc.

— şi, mai cu seamă, apocrife — , prin circulaţie şi prelucrare seculară de masă, au căpătat o viguroasă, netăgăduibilă, esenţă populară. Totodată, ,,cîntecul de stea'' se deosebeşte de ,,colindă'' prin particularităţi structurale, stilistice şi funcţionale marcate.) Fiind totuşi vorba, în definitiv, de pură publicare de material (nu este exclus ca la opţiunea terminologică — implicită — a redacţiei să fi contribuit şi faptul că în Transilvania numele generic cunoscut şi dat indistinct de mediile folclorice *ambelor* categorii este ,,colindă''), această lipsă de discernămînt apare ca fără deosebită gravitate. Mai păgubitoare este lipsa indicaţiilor funcţionale referitoare la interpretare : nu se precizează dacă piesele publicate se colindă, eventual, *numai* la anumite persoane şi *cui* (cioban, fată de măritat, frate şi soră etc.).

§. *Bocete* : 26 piese / 11 pagini.

§. *Balade* : 12 piese / 10 pagini. Reclamă specială atenţie o variantă (37 versuri) a *Meşterului Manole* — intitulată *Manea* — culeasă din Budatelec, Bistriţa[40]. Importanţa acestui text iese net din comun. El este *prima* variantă transilvăneană a *Meşterului Manole* — iar variantele din Transilvania sînt verigă esenţială în studiul difuzării, în primul rînd sub formă de text-cîntec, a motivului ,,jertfei zidirii'' în Europa de sud-est — care apare într-o publicaţie de limbă română. Textul prezintă caracterele normale ale variantelor transcarpatice ale baladei : număr relativ redus de versuri, acţiune uniliniară, soţia sacrificată a meşterului—şi nu acesta— se află în centrul desfăşurării epice etc.[41]. Fireşte, redacţia revistei nu bănuia — nici un detaliu nu dovedeşte contrariul — însemnătatea (altminteri ignorată mult timp şi de specialişti) a publicării acestui text.

§. ***Basme, snoave, anecdote*** : 11 piese / 32 pagini. În ,,C. s.'', proza — basmul îndeosebi — este în genere publicată cu o grijă manifestă pentru autenticitate. O mostră :

,,O fost odată, demult tare, o muiere săracă cu şăpte prunci. Şăse dintre ei umblau la şcoală, iar o fătuţă, care era, stătea lîngă mă-sa, acasă. Odată, ice că pruncii slobozîţi de la şcoală dau de mă-sa care băga pita-n cuptor. Ei tăt o necăjesc să le deie coc. De la o vreme ice : Facă-vă Dumnezeu cioră ! !...'' (*Mama cu Şăpte prunci*, ,,poveste din Albac''). Detaliile realiste — copiii la şcoală etc. — , specificul fonetic reprodus cu anume preocupare pentru fidelitate, ca şi lexicul, sintaxa, topica, elipsele, pauzele, într-un cuvînt gramatica şi stilul, aparţin evident oralităţii.

---

[40] Nouă dari, nouă zidari / Tătă noaptea zîduesc, / Zîduesc şi rîsîpesc / Şi zău ei se povestesc, / Care nevast ' a veni / Da zău ei c-or zîdui. / Zîdarii — acasă mere / La neveste le spune. / Numa' *Manea* cel bătrîn / El acasă nu s-o dus, / La nevastă nu i-o spus. / Ea dimineaţă s-o sculat/ Şi prînzul că l-o gătat / Şi la *Manea* ş-o-alergat./ El cît loc că o văzut / Pus-o rug în calea ei / Doară ea s-a-mpiedica / Şi prînzu că l-a vărsa. / Ea nu s-o împiedecat, / Nice prînzu l-o vărsat / Şi la el ş-o-alergat / Şi la uşă ş-o strîgat : /— Hai *Manule*, de-i prînzi. / — Mînce-ţi focul prînzu tău / Precum n-oi prînzi nici eu. / El de mînă o-a luat / Şi în zîd că o băgat. / O zîdui pînă-n brîu. / Ea de-acolo ş-o strîgat : / — Meri *Manule* pîn'acasă / Ş-adă copil mic încoace / Că ploile ş-or ploua, / Copilul că mi-or scălda ; / Păsările-or ciripi, / Copilul l-or adurmi ; / Vînturile ş-or sufla, / Copilul l-or legăna. Pentru acest text, ca şi pentru piesele citate în continuare, vezi bibliografia ,,C.s.''.

[41] Cf. I. Taloş, *Balada Meşterului Manole şi variantele ei transilvănene*, în ,,Revista de folclor'', VII (1961), nr. 1—2, p. 23 passim.

Între anecdote se publică și texte savuroase, ca această versificată *Surdă*:

— Bună ziua, Achimeasă!
— Culeg varză, jupîneasă!
— Unde-i badea Ioachim?
— Bune-s dacă le acrim!
— Surdă-i nana Achimaș?
— Că bune-s și cu rîntaș!

§. *Legende și tradiții*: 9 piese / 12 pagini.

§. *Cîntece de leagăn*: 8 piese / 3 pagini, între care și un prea frumos text publicat de P. Hossu-Longin:

Doina din ce s-o făcut?
Dintr-o gură de mic prunc.
L-o lăsat mă-sa durmind,
L-o găsit doina zicînd.

Din păcate însă, se pare că — după toate probabilitățile — ne aflăm în prezența unei *prelucrări*. Pornind probabil de la o piesă autentică, culegătorul a introdus în text, pentru efect, termenul ,,doină'', care — cel puțin în accepția și forma implicată de contextul dat (a se compara acesta cu textul următor, autentic, cules dintr-o regiune imediat învecinată: ,,*Daina* mîndră și *daina* / Și iară *daina-daina*,/ Cine-o făcut pe mîndra / Nu mai facă-n vec alta'', Cămîrzana-Negrești, I. Mușlea, *Cercetări folclorice în Țara Oașului*, ,,Anuarul Arhivei de folklor'', I, 1932, p. 164) —, după cum arată cercetările[42], *nu este atestat* în zona indicată de culegător (Tămășești, Cehul Silvaniei).

§. *Folclor nupțial*: 4 piese / 10 pagini.

§. *Folclor versificat apocrif* (rugăciuni, cîntece patriotarde etc.): numai 4 piese / 7 pagini.

§. *Cunună* (ritual de seceriș): 3 piese / 15 pagini.

§. ,,*Povestiri din popor*'' (speță *sui generis* cu apartenență discutabilă — ca ,,povestire''? — la folclor, lansată în epocă în special de împrejurarea că dialectologi-folcloriști de prestigiu culegeau, din imperativ lingvistic, și texte lipsite de intenție artistică): 4 piese / 10 pagini, conținînd amintiri ale informatorilor — persoane vîrstnice — în legătură cu evenimente din tinerețe. Toate aceste mărturii prezintă interes istoric, sociologic, etnografic. *Răscolitoare* este însă istorisirea[43] unei bătrîne din Baia, Fălticeni, zugrăvind viața de iad a țăranului șerb din Moldova nordică feudală în prima jumătate a sec. al XIX-lea, relatare ce ne apare ca document demn de relevat al istoriei noastre sociale. Informatoarea nu deosebește clar ceea ce ea însăși a trăit și văzut de ceea ce știe din auzite :

---

[42] Cf. O. Papadima, *Considerații despre doină*, în ,,Studii și cercetări de istorie literară și folclor'', IX (1960), nr. 2, p. 309—31 . Cum se vede și din exemplul citat, în Transilvania de nord-vest termenul ,,doină'' apare ca interjecție, cu valoare noțională scăzută (poate fi evident înlocuită cu — să zicem — ,,la, la, la'' sau ,,tra, la, la''), și în forma caracteristică *daina*.

[43] I. Feresnariu, *Ce povestesc bătrînii despre traiul de acum trei sferturi de veac. Lucruri vechi istorisite de bunica mea, Catinca Gh. Rădășanu, în etate de 78 de ani, din com. Baia, jud. Fălticeni.* O istorisire cu elemente analoge, dar mai sumară și mai puțin expresivă, *Vremea pe cînd românul îmbla cu două proțapuri la car*, din Hîrtoapele, Fălticeni, culeasă de un S. Mihăilescu, cf. în ,,Șezătoarea'', I (1892), p. 155—156.

Pentru problema încadrării categoriale a acestei specii de relatări, vezi — spre pildă — opinia lui Max Lüthi, în *Märchen*, Stuttgart, 1962, p. 7.

„. . . Era băjenie în țară, că umblau turcii și tătarii [. . .] și le luau bieților oameni și cenușa din vatră. Se făceau care cu cîte două proțaguri ; cînd i-apuca păgînii dintr-o parte, apucau în ceialaltă. La toată casa era prin tindă o hrubă pe sub talpă, de ieșau oamenii prin dosul casei, să nu-i vadă din drum.

Carte nu învățau nici popii, că slujbele le învățau așa, pe de rost, și pentru ori și ce era răbușul.

Pe cînd eram de vreo 10—12 ani, tot greu de trăit [. . .] Dintre gospodari numai care erau zăcelnici mai făceau cîte ceva pe lîngă casă, dacă-i mai încăpea vremea. Ceilalți erau cu casele pe moșia boierească. Băieții, cum se ridicau o leacă, îi lua la boieresc. D-aia nici părinții nu le făcea izmene pînă li creștea mustiața ; cînd venea feciorul boieresc se puneau dimpotrivă : — D-apoi ce, am să-ți dau plod ? Ce știe aista ? Poate că nici izmene nu i-o făcut mă-sa !

Cînd îi lua la boieresc, de luni dimineața nu veneau acasă pînă sîmbătă seara, că noaptea îi încuiau prin staule. Și vornic în sat cine credeți că era ? Tot vatavul ori logăfătul boieresc ! Cînd scotea oamenii la boieresc, lua satul de la un capăt și pe care nu-l găsea pornit îl lua la bătaie, și-l lua bolnav, cu carul stricat, cu vita bolnavă, ori și cum o fi fost. Nu scăpa nimeni de ei, decît dacă lua cărărușa prin pădure și s-ațінea la potică [. . .]

Cînd veneau vătăjeii după dări — se întîmpla de veneau de două-trei ori pe an —, umblau cu lăutari. Te băteau bine, apoi îți puneau lăutarii să-ți cînte, și un stambol de făină trebuia să-l dai lăutarilor bocsiș (*sic*). Făceau cel mai mare rîs de munca omului. Vărsau putina cu borș, covata cu făină,[. . .] zestrea o răsturnau și turnau apă peste ea și jucau pe ea. Care nu avea cu ce plăti, îl ținea cu tălpile goale în omăt ca la două-trei ceasuri, ori făceau fum de potloage și-l legau cu picioarele de grindă și cu capul în fum, ori îi puneau ouă răscoapte subsuori [44].

Era *butuc* și la primărie și la biserică. La primărie îi puneau pe cei ce n-aveau cu ce plăti și la biserică puneau fetele cele mari care erau îngreunate . . .”.

---

[44] Ceea ce la un Nicolae Filimon (cf. *Ciocoi vechi și noi*, ediția G. Baiculescu, Craiova, Scrisul românesc, f.a., p. 137—139) poate părea cititorului incredul — în ciuda probelor istoriografice — stilizare romantică apare în relatarea acestei bătrîne informatoare ca document nemijlocit, *trăit* (și comunicînd o experiență aproximativ contemporană cu epoca la care se referă *Ciocoii*).

Zadarnic să mai insistăm asupra confirmărilor istoriografice. Ne mărginim la o singură mențiune, privitoare la Țara Românească și la o epocă numai cu puțin anterioară. Pomenind întîmplările domniei lui Constantin Hangerli (1797—1799), Dionisie Eclesiarhul scrie prin 1814—1818 : întru împlinirea poruncii lui vodă, „[. . .] slujbașii (pentru a stoarce darea pusă pe vite — *n.n.*) închidea oameni și muieri prin coșeri și-i îneca cu fumuri de gunoi și cu ardeiu i-afuma și-i ținea închiși zîoa și noaptea flămînzi, să dea bani, pe alți-i lega cu mînile în dărăt și cu spatele de garduri, și-i bătea cu bicele, pre alții legați-i băga cu picioarele goale în zăpadă geroasă, așa chinuia pe creștini, [. . .] că plîngea și se văeta, și săracele văduve țipa de ger, dar nu era milostivire la varvarii de slujbași [. . .] , și ca vrășmașii ucidea oamenii, încă peste Olt au și omorît mumbașîrii turci pre mulți . . .” — *Cronograful Țerei Rumânești de la 1764 pînă la 1815*, în A. Papiu Ilarian, *Tesaur de monumente istorice pentru România*, t. II, București, 1863, p. 193.

Publicarea acestui text marchează o anume orientare antisemănătoristă și antipaseistă a revistei. Împrejurarea nu este chiar atît de banală. Fără a fi *cultivat*, în genere, un punct de vedere idilizant (ilustrat mai de grabă de periodicele de ,,cultură generală'' destinate țărănimii, gen ,,Albina'' dintre cele două războaie), între altele deoarece — mai mult sau mai puțin lucizi — majoritatea aderenților îi erau intelectualii rurali aflători *aproape* de realitățile sociale, în folcloristica noastră din trecut, amatoare sau nu, anume tendințe către idealizarea tabloului social *au existat*. Gorovei, de pildă, — într-o lucrare teoretică — proclama ca unică valabilă, cel puțin din punct de vedere folcloristic, starea țăranului evlavios și ca specific neaoșă concordia socială [45]. Atare tendințe nu se fac simțite în ,,C. s.'', o atestă implicit masa materialelor publicate și o confirmă, explicit, această relatare.

§. *Texte muzicale* : 2 piese a 12, respectiv 13, măsuri. Costul ridicat al tipăririi caligramelor muzicale a împiedicat redacția să publice în mod regulat, așa cum proiectase, notații de muzică populară.

§. *Plugușor* : un text / 2 pagini.

Toate piesele publicate în revistă sînt — în genere — însoțite de menționarea numelui, a satului și — inconsecvent — a vîrstei informatorului. De asemenea, la majoritatea pieselor — am arătat — se indică cînd este cazul fie acțiunea care însoțește recitarea (cîntarea) piesei respective, fie contextul ceremonial. De altfel, acest aparat critic a constituit de la început[46] obiectul unor recomandări din partea redacției. Se întîmplă totuși ca indicațiile să fie uneori vagi[47] sau să lipsească.

În intenția revistei era să convertească pe culegători la notația fonetică. Aceștia erau îndemnați să ,,redea fidel, în graiul poporului'' textele culese. Totodată, în nr. 4 pe anul I, Tr. Gherman reproducea indicațiile lui Sextil Pușcariu privind semnele diacritice pentru marcarea înmuierii, cantității și gradului de deschidere al sunetelor. Tentativa, dată fiind dificultatea practicării notării fonetice, a eșuat. În notație mai mult sau mai puțin fonetică revista a publicat doar 12 texte[48], dintre care 10 ca material demonstrativ.

§. Un număr de 393 *termeni dialectali* — fond ce poate fi și azi consultat cu folos de dialectolog — , ocupînd 24 pagini, materializează preocupările lexicografice ale revistei.

§. Pe lîngă material propriu-zis, ,,C. s.'' publică pe 21 pagini și (abstracție făcînd de *Meteorologie*) 10 modeste studii, mai degrabă expuneri critice de material folcloric. Lui Al. Viciu îi aparțin 6 din acestea, unul tratînd fonetismul graiului din Cîmpia Transilvaniei, celelalte probleme de folclor diverse : descrierea şi terminologia cimiliturii, prezenţa lui Jupiter în colinde româneşti, aspecte elementare ale ,,de ce-urilor'' etc. Un mic studiu, semnat G. Todica, identifică asertoric în leul vînat în colinde pe leul balcano-carpatin de cavernă pomenit de Herodot, iar în omul păros din descîntece pe aşa-zisul ,,homo speleus'', în vreme ce un rezumat, nesemnat, expune consideraţiile lui Gh. Vîlsan — înfăţişate într-o conferinţă ulterior publicată — pe marginea landschaftului sugerat de basmele româneşti. Interes etnografic prezintă articolul lui Eft. Pandrea, *Împreunatul oilor*, referitor la socotirea tradiţională a cantităţilor de lapte în ajun de Sîn Georz, la Ceanul Deşert, Turda.

---

[45] ,,Sînt țărani cari nu cred că există un Dumnezeu și o viață viitoare, sînt țărani răzvrătiți contra sistemului nostru de guvernămînt, contra căruia se exprimă în mod crud, trivial. Ceea ce îmi vor mărturisi mie cînd voi sta la sfat cu ei este folclor? Tradiția poporului nostru este credința în Dumnezeu, și chestiunile de guvernămînt nu au existat, pentru el, nu l-au interesat [. . .] Ceea ce gîndește astăzi, țăranul ateu, sau protestările răzvrătitului politic, sînt păreri individuale, nu sînt expresia tradiției unei colectivități. Nu sînt folclor''. — A. Gorovei, *Noțiuni de folklor*, București, [1933], p. 32.

[46] I, nr. 3, pp. 44—45.

[47] Cf. I, nr. 1, p. 6, nr. 4, p. 54, nr. 5, p. 78, nr. 6, p. 89, nr. 7—8, p. 112 și 117 ; II, nr. 1, p. 6, nr. 5—6, p. 81 ; III, nr. 1, p. 9.

[48] Cf. I, nr. 2, p. 26 și nr. 6, p. 81—85. Vezi și nota 34.

§. Un spaţiu întins — 56 pagini, 10% din volumul revistei — este ocupat de articole cu caracter general sau ocazional, de necroloage şi indicaţii metodologice ; interesante sînt, îndeobşte, numai acestea din urmă.

§. În sfîrşit, 40 pagini ocupă recenziile, notele bibliografice, poşta redacţiei etc., rubrici al căror interes nu este totdeauna neglijabil. Între altele, critica bibliografică nu se mărgineşte la obişnuitele congratulări, ci procedează la observaţii metodologice utile (lui L. Costin, bunăoară, i se reproşează că a omis să descrie, în colecţia sa, operaţiile însoţitoare ale unor piese rituale[49]), totodată pe marginea publicaţiilor prezentate se schiţează anchete în rîndurile cititorului (de pildă, recenzia la un articol al lui I. A. Candrea se încheie cu recomandarea ca cititorii să urmărească prezenţa — nulă, cum au arătat de altfel cercetări întreprinse la nivel superior — *a scaloianului* în Transilvania[50]) ; chiar dacă sfaturile şi anchetele au rămas fără consecinţe — care să poată fi identificate *ca atare* —, nu se poate nega că asemenea iniţiative au fost în măsură să contribuie, cel puţin prin efect de insistenţă, la educarea folcloriştilor amatori cititori ai revistei. Tot în aceste pagini, ,,C. s.'' publică şi informaţii cu caracter cultural mai larg. Se fac de pildă, cu discernămînt ce onorează, aprecieri favorabile şi recomandări de lectură referitoare la lucrări de început ale unor tineri : Tudor Vianu, Lucian Blaga, Ion Marin Sadoveanu[51].

★

În linii generale, această expunere epuizează, fie şi numai sub raportul cantităţii, obiectul propus.

Cu toate acestea, este firesc ca cititorului ea să-i apară principial *incompletă* din pricina absenţei reperelor care să îngăduie estimări comparative şi — consecutiv — determinarea valorii relative a aspectelor activităţii revistei. Atît timp cît unui examen analog nu îi vor fi fost supuse şi celelalte periodice de folclor româneşti, semnificaţia datelor statistice produse de studiul nostru va rămîne, fatal, trunchiată.

Acest incident însă nu numai că nu este în măsură să compromită punctul nostru de vedere metodic (evident, *nu* acesta era locul — şi nici prilejul — de a elabora, doar pentru circumstanţierea ,,C. s.'', trudnica statistică completă a periodicelor de folclor), dar, dimpotrivă, dă accent programatic cercetării noastre, o face îndemn — eventual călăuză —

---

[49] Cf. IV, nr. 2, p. 31.

[50] Cf. I, nr. 5, p. 80. Recomandări analoge se fac şi pentru obiceiul ,,silitului'' (II, nr. 3, p. 38) etc.

[51] Cf. V, nr. 3—4, p. 52—53.

pentru efectuarea altor lucrări similare. Pe de altă parte, este inutil să mai întîrziem asupra demonstrării *necesității* sporului de atenție acordat de noi aspectelor *cantitative* : principalul rost și principala sarcină culturală a periodicelor amatoare a fost și a rămas efectiv publicarea de folclor *tale quale*, *tezaurizarea*.

Pentru a oferi totuși — asupra datelor înfățișate — o cît de modestă perspectivă comparativă, din *Indicele*[52] „Șezătorii", redactat și publicat de A. Gorovei după dispariția revistei, am dedus cîteva date — deși *Indexul*, alcătuit după alte criterii decît statistica noastră, a fost greu utilizabil — care să slujească comparării.

Astfel, spre pildă, cele 25 volume — apărute în răstimp de 37 ani (1892—1929) — ale „Șezătorii" au uzat de concursul a 220 colaboratori. În consecință, „Șezătorii" îi revin în medie 9 colaboratori/tom, „Comorii satelor" 13 colaboratori/tom. Deci, cu toată relativitatea validității acestui calcul, ținînd seama de prestigiul revistei lui Gorovei putem conchide că „C. s." s-a bucurat de o amplă colaborare, cel puțin *comparabilă* cu cea de care a beneficiat „Șezătoarea".

În paginile sale, „Șezătoarea" a publicat cu totul 127 *basme*. Ceea ce însemnă că, în medie, în „Șezătoarea" au apărut 5 basme/tom, în vreme ce în „C. s." numai 2 piese proză/tom. Decalajul în favoarea „Șezătorii" s-ar putea explica prin capacitatea globală de cuprindere mai mare a acesteia din urmă. În schimb, balanța este lămurit favorabilă „C. s." în cazul *colindelor*, *urărilor* etc. „Șezătoarea" a publicat în total 30 colinde (din care 6, „colinde bisericești", sînt elaborări cărturărești de interes folcloric redus), cîntece de stea, urări. Deci, în medie, „Șezătoarea" a publicat 1,2 colinde etc./tom, pe cînd „C. s." 6 colinde etc./tom. Nu este exclus ca această proporție să reflecte, într-o oarecare măsură, și situația regional diversă *a vitalității* obiceiului : *puternică* în Transilvania, *scăzută* în genere în Moldova.

În sfîrșit, de-a lungul anilor, „Șezătoarea" a publicat în total 30 de *studii*. Revin deci, în medie, 1,2 studii/tom pentru „Șezătoarea", 2,2 studii/tom pentru „C. s." După cum se vede, proporțional, la rubrica „interpretare" „C. s." nu stă așadar — cel puțin sub unghi statistic — mai prejos decît alte periodice de folclor contemporane.

Acest sumar sondaj confirmă — provizoriu — valoarea comparativ *înaltă* a unei serii de indici ai activității „C. s.".

★

În concluzie, meritul revistei „Comoara satelor" constă :

în primul rînd, în *contribuția de material* : afectînd cca. 85% din volumul său publicării de material folcloric, în bună măsură inedit și în majoritate transilvănean, „C. s." a reușit să se constituie, conform propriului program, ca arhivă publică multilaterală de folclor pentru Transilvania; calitativ, materialul publicat se impune nu numai prin raritatea prețioasă a unor piese sau informații[53], dar și prin valoarea medie — artistică și documentară — ridicată a ansamblului;

---

[52] A. Gorovei, *Indice analitic și alfabetic al celor 25 de volume din revista de folklor „Șezătoarea"*, Fălticeni, 1931.

[53] Cf., de ex., „Revista de folclor", III (1958), nr. 1, p. 47, de asemenea VII (1962), nr. 1—2, p. 22—23 etc.

în *contribuția metodologică*: deși editată de amatori, ,,C. s.” a tins către o folcloristică științifică, a acordat spațiu modic apocrifelor, a recomandat culegătorilor respect absolut pentru materialul cules, grijă pentru personalitatea informatorului, preocupare pentru biologia faptului de folclor, interes pentru specii socotite minore (folclorul copiilor, ghicitorile etc.); *fără* a introduce principii sau tehnici noi, metodologia preconizată de ,,C. s.” a constituit un îndemn — alături de al altora — la probitate și rigoare în adunarea materialului folcloric; totodată experiența revistei a îmbogățit tabloul avantajelor și mai cu seamă al dezavantajelor culegerilor și anchetelor prin corespondență;

în *contribuția morală și agitatorică*: prin însăși existența ei, revista a stimulat culegerea și publicarea de folclor, o serie de corespondenți[54] — debutanți în ,,C. s.” — își vor continua și după dispariția acesteia activitatea folcloristică.

Prin toate acestea, prinosul adus cu abnegație și laborioasă modestie culturii noastre asigură ,,Comorii satelor” și redactorului ei un loc de seamă în filele istoriei culturale românești.

UN MOMENT IMPORTANT DANS L’ACTIVITÉ FOLKLORISTIQUE EN TRANSYLVANIE : LA REVUE «COMOARA SATELOR» DE BLAJ

Bien que l’intérêt public pour les «traditions populaires» se fût réveillé en Transylvanie — aussi bien que dans les autres contrées roumaines — de bonne heure, à savoir dès la première moitié du XIX^e^ siècle, les conditions politiques, économiques et sociales propres à cette province (qui se trouva jusqu’à la fin de la première guerre mondiale sous l’occupation étrangère — autrichienne, ensuite austro-hongroise) s’opposèrent à la parution d’un périodique *consacré* au folklore. Si l’on y publia, quand même, nombre de productions folkloriques, ce ne fut que dans les périodiques politiques et littéraires roumains à grand tirage (tels «Gazeta Transilvaniei», «Tribuna», «Familia», «Șezătoarea», etc.), et à des fins plutôt généralement culturelles que scientifiques.

Ce ne fut qu’après la réintégration de la Transylvanie à la Roumanie — à la suite de la première guerre mondiale — que, grâce aux sacrifices matériels et au dévouement du professeur Traian Gherman, dont l’initiative a été soutenue par d’assez modestes subsides officiels, a été possibile la parution d’une première *revue de folklore* transylvaine : «Comoara satelor» [Le trésor des villages].

«Comoara Satelor» a paru entre 1923 et 1927 à Blaj. Les collaborateurs en furent, dans leur majorité, des folkloristes et des membres de l’intelligentsia transylvaine.

Quoique la revue n’ait fait état, à proprement parler, d’un point de vue régionaliste, 80% des matériaux folkloriques inédits qu’elle met au jour sont, naturellement, transylvains (le reste de 20% provient de Moldavie, de Valachie, etc.).

---

[54] A. Borsianu, Gh. Podariu, Șt. Pop etc.

Le mérite de la revue «Comoara Satelor» réside essentiellement dans :

1. *la contribution en matériaux* : elle consacra 85 % de son volume (un total de 560 pages) à la publication de matériaux folkloriques littéraires, fidèlement reproduits, dont la plupart d'une haute valeur documentaire et artistique ;

2. *la contribution méthodologique* : la revue a préconisé un programme rigoureux et une méthode scientifique d'enquête folklorique (respect absolu pour le texte original, intérêt pour la personnalité de l'informateur, etc.) ;

3. *la contribution morale* : du fait même de son existence, « Comoara Satelor » a stimulé l'intérêt pour le folklore ; plus d'un de ceux qui débutèrent, en folkloristes, dans ses pages, allaient continuer leur activité folkloristique même après la disparition de cette importante revue.

ASPECTUL PENDULATORIU AL MODURILOR ÎN CÎNTECUL POPULAR LIRIC DIN BIHOR ŞI VALEA ALMĂJULUI*

EUGENIA CERNEA

În comunicarea de față ne vom ocupa de un singur, dar foarte răspîndit, aspect al modurilor în cîntecul nostru popular, analizîndu-l în procesul lui de dezvoltare.

Teoriile asupra modurilor, în anumite perioade, au izvorît din practica muzicală a timpului, au sintetizat legile de structură modală ale muzicii cunoscute în perioada respectivă teoreticienilor care le-au elaborat. Ele n-au putut însă cuprinde cu continuitate o serie întreagă de perioade istorice și teritorii, iar cît privește studiul muzicii populare, pînă acum cîteva decenii nu a intrat în atenția teoreticienilor decît în măsura pătrunderii elementelor ei în muzica cultă. Bazîndu-se pe analiza muzicii anumitor popoare, avînd un anumit specific național, aceste elaborate nu pot fi aplicate necondiționat în analiza muzicii altor popoare, dar întrucît ele oglindesc anumite legi naturale, ca și legile gramaticale ale unei limbi, delimitarea lor istorică și teritorială nu împiedică existența unor elemente comune între structurile modale la diferite popoare, tot așa cum există legi comune între legile gramaticale ale diferitelor limbi.

În disputele asupra modurilor s-au conturat mai evident două poziții; una care consideră mod orice structură modală care are la bază anumite trepte de sprijin, alta care acordă denumirea de mod numai cînd se află în fața unui ambitus de octavă. În realitate, nu putem considera drept moduri o serie întreagă de forme tranzitive de dezvoltare ale unor structuri modale, tot așa cum demarcînd net modul de octavă de toate celelalte forme predecesoare ale sale și numindu-le pe acestea din urmă „scări" ar însemna că ignorăm existența procesului îndelungat de dezvoltare a *elementelor ce formează organizarea modală*, a treptelor de sprijin în care treptat se conturează trăsăturile caracteristice ale viitoarelor tonici și dominante. Ambitusul se află în legătură directă cu scara muzicală, care ne arată doar elementele constitutive ale modului, succesiunea

---

* Comunicarea de față este un text prescurtat al lucrării *Contribuții la studiul modurilor în cîntecul popular românesc din Bihor și Valea Almăjului*, lucrare scrisă în anul 1956, în urma discuțiilor ce au avut loc în același an asupra studiului anterior *Cîntecul liric din Valea Almăjului*.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 2, p. 119-126, București, 1967

de intervale, materia primă din care acesta este construit. Factorul care face ca scara să devină mod este organizarea treptelor sale. După cum în limbă construcţia unei propoziţiuni, oricît de primitivă ar fi ea, vădeşte organizarea ei sintactică, tot aşa şi cîntecul ajuns pînă la noi, fie el oricît de arhaic, are o anumită organizare interioară a treptelor. Deci dacă elementele constitutive, materia primă din care este structurat modul, sînt asemănătoare în diferite timpuri şi la diferite popoare, iar majoritatea diferenţelor se concentrează în jurul sistemelor de organizare a acestor elemente, în analiza modurilor noastre ne vom referi în primul rînd la sistemul de organizare al modurilor muzicii noastre populare.

Existenţa organizării modale se manifestă de cele mai multe ori prin acei piloni, susţinători ai melodiei brodate în jurul lor, pe care îi numim trepte de sprijin. De la primele manifestări de organizare a gîndirii muzicale, în care treapta sau treptele de sprijin de-abia se conturează, şi pînă la transformarea lor în trepte funcţionale, are loc un drum lung de evoluţie, în care treptele de sprijin acumulează treptat forţa atractivă faţă de celelalte trepte şi îşi conturează un sistem al lor de interdependenţă, determinat de această forţă atractivă. Sistemul de interdependenţă al sunetelor muzicale determinat de exercitarea forţei atractive a treptei principale de sprijin (ce devine mai tîrziu tonică) asupra celorlalte trepte ale scării îl numim mod[1]. Pînă la cristalizarea diferitelor sisteme, avem de-a face nu cu moduri, ci cu structuri modale, ai căror piloni sînt treptele de sprijin.

Definirea treptelor de sprijin este de multe ori dificilă, funcţionalitatea lor fiind adesea difuză. În unele organizări modale se conturează o treaptă de sprijin principală şi una sau mai multe trepte secundare. În alte organizări modale se conturează două trepte de sprijin care îşi împart între ele rolul treptei principale, fiecare dintre ele deţinînd cîte un fragment din melodia care în întregul ei formează o gîndire muzicală completă.

În comunicarea de faţă ne vom ocupa în special de acest aspect al organizării modale, în care melodia pendulează între două trepte de sprijin, pendulare ce dă naştere organizării modale bitonice[2].

Aspectul bitonic este bine cunoscut în muzicologie şi justificat prin înrudirea modurilor major şi minor, în relativitate de terţă. În legătură cu acest aspect în melodiile populare româneşti, C. Brăiloiu observă în lucrarea sa *Despre bocetul de la Drăguş*[3], referindu-se la melodia nr. 1 de bocet, executată de Rafira Buneriu : ,,melodia este bitonică (în terminologia modernă, impropriu : ,,modulantă") : Ac sfîrşeşte cînd pe I, cînd pe VI"[4]. În muzicologia sovietică structura pendulatorie a modurilor cunoscută sub denumirea de ,,peremennîi lad" (mod schimbător) are un sens mai larg, în care se cuprind nu numai pendulările de terţă între moduri, ci şi acelea de secundă şi altele.

---

[1] După definiţia dată de A. L. Ostrovski, în lucrarea sa Очерки по методике теории музыкии солфеджио, Moscova, Muzghiz, 1954.

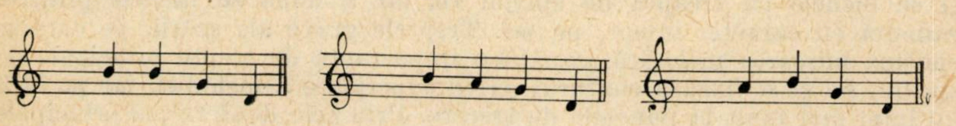
[2] Folosim termenul *bitonic* în sensul existenţei a două tonici într-o singură structură modală.

[3] Bucureşti, 1932.

[4] Este vorba de un paralelism de terţă.

Formele incipiente de manifestare a structurii modale pendulatorii se află, probabil, în unele vechi melodii rituale. În comunicarea de față însă ne vom mărgini să studiem această structură doar în cîntecul liric, unde ea își află cea mai mare frecvență. Pentru a putea urmări o linie aproximativă a dezvoltării acestui aspect modal, ne-am bazat cercetările pe colecția lui B. Bartók *Cîntece poporale românești din Comitatul Bihor*, deoarece în perioada în care B. Bartók a cules acest material Bihorul era una dintre regiunile cunoscute ca deținătoare ale unui strat mai vechi de cîntece, și pe culegerile existente din Valea Almăjului, în care am putut afla folclor aparținînd unui strat comparativ mai recent. Nu ne vom rezuma la expunerea modurilor printr-o înșirare de scări muzicale, deoarece scara reprezintă doar „formula chimică" pe care o extragem noi din materia vie. Aceasta din urmă—în cazul nostru melodia — este generatoarea însăși a legilor de structură modală.

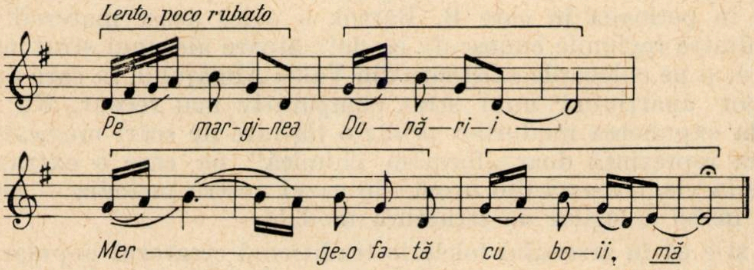
Se știe că în arsenalul folcloric tradițional creatorul popular își află în mare parte atît motivele melodice pe care le folosește, cît și procedeele de îmbinare a lor. Cum se face că se păstrează vreme atît de îndelungată simple motive melodice, care pot părea la prima vedere lipsite de un contur original și pregnant? Răspunsul ne este dat de faptul că aceste motive, într-un trecut îndepărtat, odată consacrate unei grupe de cîntece, și-au croit un drum propriu, pe care l-au săpat în conștiința oamenilor de pe pămîntul lor natal, tot așa cum apa izvorului își sapă albia, fără să cunoască toate celelalte numeroase ape care brăzdează pămîntul, supunîndu-se doar legilor naturale, impuse de structura lor geologică. Oamenii le recunosc și pe unele și pe altele cu aceeași încredere de neclintit, ca pe lucruri de la sine înțelese, și nu se mai întreabă de ce la ei se cîntă altfel decît prin alte locuri, tot așa cum nu se întreabă de ce rîul lor și-a croit drumul altfel decît alte rîuri. „Așa cîntăm cum am apucat", spun ei, și în această replică se cuprinde răspunsul la întrebarea : cum de a putut un simplu motiv melodic să parcurgă un drum atît de lung și transformîndu-se treptat să se impună cu timpul ca un sistem de gîndire muzicală. Să urmărim viața unui asemenea motiv. Îl găsim în multe dintre cîntecele bihorene. Iată-i familia :

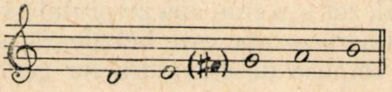
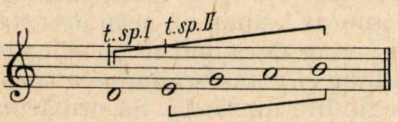


Scara muzicală a motivului pare să fi făcut parte din sistemul prepentatonic. Motivul își capătă sensul complet numai în cîntecul din care face parte, deoarece numai acolo îi putem deosebi funcția, modul sau structura modală din care face parte etc.

Îl vedem aici ca unic stăpîn al melodiei. Schematic arată astfel : $\frac{A}{a - av}$ $\frac{Avk}{av - avk}$. Se poate presupune că această construcție a frazei muzicale este una dintre cele mai vechi. Printre pricinile care ne duc la o asemenea presupunere se numără 1) asemănarea structurii frazei, formată din două unități identice, sau cel puțin cu terminațiile identice (ambele cu aspect de cadență), ceea ce corespunde structurii versurilor cu emistihuri, versuri pe care le întîlnim în colindele vechi. Spre ex. : Luară-se, dusară-s' / Pă uliţă, pă duliţă. / Florile-z dalbe / Cînd îşi erau la un loc, / La un locu, la mijlocu, / Florile-z dalbe. 2) A doua pricină ne-o oferă structura pentatonică a melodiei, structură proprie unui strat foarte vechi de cîntece.

F. 688 b[5] Leheceni



Se poate vorbi de o structură modală definită, cînd avem în faţă o asemenea melodie, formată doar din repetarea variată a unui singur motiv melodic? Fără îndoială că da. Ea are un deplin înţeles estetic şi constituie o gîndire muzicală completă. Avem în faţă una dintre cele mai vechi faze de formare a structurii modale pendulatorii. Scara extrasă din melodia noastră este următoarea :  Prin repetarea insistentă a anumitor trepte, prin oprirea pe anumite trepte prelungite la cadenţă, prin ţesătura melodică, se relevă următoarea structură modală : 

În melodia aceasta structura modală pendulatorie se relevă prin faptul că prima frază are un caracter major şi se încheie cu treapta de sprijin *re*, iar a doua se încheie printr-o cadenţă cu caracter minor, pe *mi*. Treptele grave ale scării, pe care se sprijină mişcarea melodică, capătă o importanţă de trepte principale de sprijin, *sol* şi *si* fixează conturul părţii superioare a melodiei, iar pe *la* îl întîlnim mai mult la punctele de trecere. Prin cele două trepte principale de sprijin se naşte o corelaţie cu caracter major-minor, la interval de secundă mare.

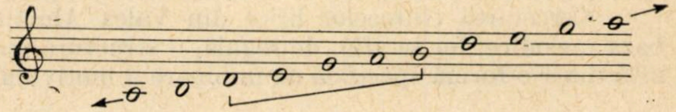
Cum s-a format şi înrădăcinat această corelaţie? Răspunsul nu poate fi decît o ipoteză. Analizînd cîntecele bihorene vedem că majoritatea lor sînt astfel structurate. Presupunînd că în vremurile străvechi cîntecele erau compuse dintr-o singură frază muzicală, echivalentă unui rînd melodic de azi [6], putem deduce că în dezvoltarea imediat ulterioară la o întreagă grupă de cîntece această frază trebuie să fi rămas prima, la care s-au adăugat apoi următoarele. După această ipoteză, care ne este confirmată de o serie întreagă de cîntece rituale care au ajuns la noi sub această formă primitivă [7], primul rînd melodic al unora din cîntecele de azi este şi cel mai vechi şi este acela care a apărut primul şi care, după ce o anumită perioadă a viețuit singur, a început a se îmbogăţi treptat, întîi cu un nou rînd melodic (care, înainte de a se diferenţia ca un rînd melodic, nou, constituia doar o variantă a primului), apoi cu altul ş. a. m. d., pînă s-a ajuns la forma de strofă melodică. Deci, dacă acest prim rînd melodic era şi în perioada în care a viețuit singur asemănător cu cel pe care îl cunoaştem noi în cîntecele mai vechi ale Bihorului, înseamnă că actuala cadenţă a acestui prim rînd melodic era în vechime cadenţă finală a întregului cîntec. Aşadar, treapta de închidere a cadenţei primului rînd din strofa melodică a acestor cîntece, aflîndu-se în vechime în încheierea cadenţei finale a cîntecului de o frază, era în acelaşi timp principala treaptă de sprijin a structurii ei modale. Forţa atractivă pe care treapta principală de sprijin o exercită asupra celorlalte trepte ce fac parte din ţesătura melodică (formată din 2 sau 3 rînduri melodice) pe care ea o încheie face ca această treaptă să-şi păstreze în unele cîntece din zilele noastre funcţia de treaptă de sprijin principală. O vom numi deci *prima treaptă principală de sprijin*, iar treapta de încheiere, care se află la o secundă mare superioară celei dintîi şi pe care se încheie cadenţa finală, cu caracter minor, o vom numi *a doua treaptă principală de sprijin*.

---

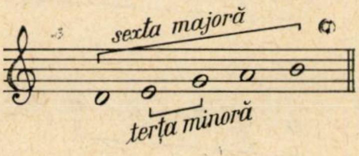
[5] B. Bartók, *Cîntece poporale româneşti din Comitatul Bihor*, Bucureşti, 1913, nr. 21, p. 13.

[6] După părerea folcloristului sovietic prof. F. A. Rabţov, expusă în lecţiile sale ţinute la Conservatorul „Rimski-Korsakov" din Leningrad.

De ce trebuie însă ca ultima frază să aibă o încheiere minoră şi de ce aceasta trebuie să aibă loc tocmai pe această treaptă? Vedem că din sistemul pentatonic cîntecul liric bihorean şi-a ales în cea mai mare parte fragmentul următor :



Dacă structura unor cîntece într-un trecut îndepărtat a fost de o singură frază, iar aceasta se află în pentatonica arătată mai sus, dacă necesitatea îmbogăţirii mijloacelor de expresie prin crearea contrastelor cu caracter major-minor a coincis cu acel moment în care dezvoltarea cîntecelor ducea la adăugarea unui nou rînd melodic la cel vechi, atunci minorizarea trebuia să se producă tocmai în acest rînd melodic nou. Iar dacă cercetăm structura acestei sexte pentatonice, în care presupunem că se află cîntecele lirice formate încă dintr-o singură frază, vedem că minorizarea nu se putea face altfel decît pe treapta a doua, deoarece *mi-sol* este unica terţă minoră din sexta noastră

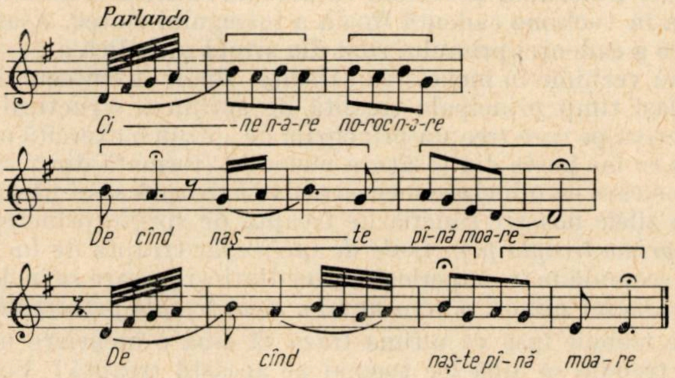


Am arătat mai sus cum printr-o repetare insistentă a unui singur motiv se poate releva o anumită structură modală. Dar cu aceasta viaţa motivului nu s-a încheiat. Unul din drumurile de dezvoltare ale melodiei bihorene este acela al desfăşurării motivului de sextă de la un anumit motiv, la fraza de un rînd melodic şi apoi la fraza de două rînduri melodice. Această dezvoltare se efectuează prin înseşi elementele motivului de sextă, fragmentîndu-l pe acesta şi formînd pe baza fragmentelor lui noi motive melodice. Îmbinarea noilor motive, formate pe baza fragmentelor motivului de sextă, desfăşurate pe întreg parcursul frazei melodice cu treapta principală de sprijin a sextei arătate mai sus, menţine acelaşi echilibru modal, pe care l-a creat mai înainte motivul de sextă.

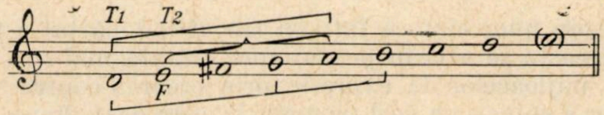
---

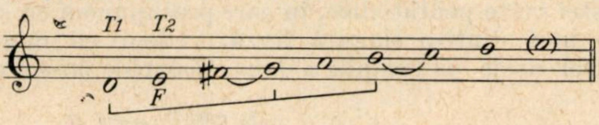
[7] Vezi fg. 4513 b, Ritualul de secetă: Muma ploii (scaloianul), com. Plopi-Săvineşti, Măgurele, Bucureşti.

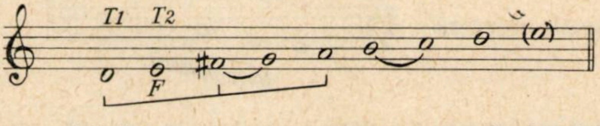
F. 712 b[8] Leheceni


Parlando
Ci ——— -ne n-a-re no-roc n-a-re
De cînd naş——te pî-nă moa-re ——
De cînd naş-te pî-nă moa-re

(Vezi şi nr. 29 din lucr. cit. a lui B. Bartók).

Cercetarea cîntecelor lirice din Valea Almăjului ne-a arătat că la baza melodicei lor se află, de regulă, o structură modală complexă, provenită dintr-o formă specifică de îmbinare a motivului de sextă cu un motiv local de cvintă[9]  Scările melodiilor bihorene şi almăjene sînt identice, diferă însă sistemele de interdependenţă a treptelor, adică structurile modale.





Din lipsa spaţiului nu putem expune o parte din fazele de dezvoltare observate de noi la cele două structuri modale şi care duc, în cazul melodiilor bihorene, la *o structură modală pendulatorie, în corelaţie de secundă mare*,

---

[8] B. Bartók, *lucr. cit.*, nr. 110.

[9] Folcloristul T. Alexandru ne-a semnalat faptul că la baza melodiilor bănăţene se află pilonii unui acord major.

structură în care alternează un mod hipoionic și o încheiere cu caracter minor, iar în cazul melodiilor almăjene la *o structură modală pendulatorie în corelație de secundă mare, structură în care alternează un mod mixolidic și o încheiere cu caracter minor*.

Pendularea în corelație de secundă există, sub diferite forme, pe întreg teritoriul țării și nu numai al țării noastre. Sîntem de părere că acest fenomen, care apare sub forme diferite și pe teritorii diferite, se datorește nu unor influențe de ordin exterior, ci dezvoltării firești, bazate pe anumite legi obiective. Acestea sînt legile de înrudire a modurilor naturale. În afară de înrudirea cunoscută dintre modul major și minor, care au la bază modul *ionic* și *eolic*, vedem că în familia modurilor naturale mai putem găsi astfel de înrudiri și între modurile *mixolidic* și *eolic*, *doric* și *frigic*, *hipoionic* și *hipofrigic* etc. Așadar, în familia modurilor naturale înrudirea la un interval de secundă este un fenomen firesc.

L'ASPECT PENDULAIRE DES MODES DU CHANT POPULAIRE LYRIQUE DU BIHOR ET DE LA VALEA ALMĂJULUI

Le présent rapport scientifique est l'abrégé d'une étude élaborée en 1956, ayant pour titre *Contribuții la studiul modurilor în cîntecul popular românesc din Bihor și Valea Almăjului* [Contributions à l'étude des modes du chant populaire roumain du Bihor et de la Valea Almăjului].

Le développement des modes peut être suivi dès les premières manifestations d'organisation de la pensée musicale, dont le degré ou les degrés prennent à peine du contour, jusqu'à leur transformation en échelons fonctionnels.

Le rapport s'occupe des structures modales qui accusent deux degrés d'appui se partageant le rôle de degré principal, chacun d'eux déterminant un fragment de la mélodie qui, dans son entier, forme une pensée musicale complète. L'alternation entre ces deux degrés d'appui crée l'organisation modale bitonique.

En suivant la vie d'un motif mélodique essentiel pour les mélodies du Bihor, l'auteur indique la manière dont la pratique musicale vivante produit sa propre structure modale, qui s'impose ensuite par la force de la tradition. L'alternation se produit à l'intervalle de seconde majeure. Dans la sixte prépentatonique descendante du Bihor (si-la-sol-re), le premier degré d'appui, *re*, achève la première partie de la mélodie, au caractère mineur. On poursuit ensuite le développement de la mélodie du Bihor en considérant l'évolution du motif de sixte, par étapes, à une ligne mélodique, puis sur une phrase à deux lignes mélodiques, en fragmentant le motif de sixte et en formant à partir de ces fragments de nouveaux motifs mélodiques, tout en maintenant le même équilibre modal.

La structure modale des mélodies de l'Almăj est plus complexe. A une certaine étape du développement on peut atteindre dans le cas des mélodies du Bihor une structure pendulaire, en corrélation de seconde majeure, structure qui permet l'alternation d'un mode hypo-ionique et d'une partie finale au caractère mineur, tandis que les mélodies de l'Almăj ont atteint

une structure modale pendulaire en corrélation de seconde majeure, structure qui permet l'alternation d'un mode myxolidique et d'une partie finale au caractère mineur.

L'auteur est d'avis que le phénomène pendulaire en corrélation de seconde, existant sous des formes différentes en Roumanie—et non seulement en Roumanie—n'est pas le résultat d'influences extérieures, mais celui des lois objectives propres. Il s'agit des lois de parenté des modes naturels, qui comprennent, à côté de la parenté connue des modes ionique et éolique, celle des modes dorique et frigien, hypo-ionique et hypo-frigien— la parenté à l'intervalle de seconde étant un phénomène naturel.

MATERIALE

TRADIŢIA „MOAŞEI DE NEAM" ÎN GORJ

FLORICA LORINŢ

Specificul formelor de viaţă socială a constituit unul din factorii principali în determinarea diferitelor categorii de obiceiuri, conferindu-le valoarea unor documente ce pot furniza indicii privind structura, evoluţia, modificările survenite în decursul timpului în viaţa satului, spiţei de neam, familiei, ca forme sociale caracteristice mediului rural românesc.

În studierea obiceiurilor legate de naştere, ne oprim asupra acestei probleme, urmărind îndeosebi un aspect al ei, şi anume raportul dintre spiţa de neam şi structura respectivelor obiceiuri, raport exprimat şi prin transmiterea moaşei de neam. Materialul, bazat în principal pe cercetarea de teren, tema neconstituind pînă în prezent obiectul unor studii de specialitate, prezintă rezultate obţinute în Gorj, Oltenia, şi unele date comparative din alte regiuni ale ţării.

Cercetarea obiceiurilor de la naştere este în momentul de faţă o problemă de reconstituire. Au dispărut în primul rînd vechile practici de asistare a naşterii şi îngrijire a lăuzei şi noului născut, empirismului atît de dăunător luîndu-i locul medicina ştiinţifică. Complexul ritologic care însoţea practicile de la naştere s-a resimţit şi el. Dacă unele momente ale ciclului obiceiurilor de la naştere s-au menţinut, cele mai multe au dispărut, unitatea ciclului fiind iremediabil afectată în formula ei veche. Mai persistente s-au dovedit acele momente care au avut un mai pronunţat caracter festiv-social, cum este petrecerea de la botez, sau cele care au realizat reflectări folclorice, cum e cazul divinaţiei, bogat ilustrată prin povestiri despre ursitoare.

Pînă în urmă cu cîteva decenii, rolul pe care-l avea moaşa în obiceiurile de la naştere făcea din ea unul din agenţii principali ai acestui ciclu, nu numai în ce priveşte practicile medicale, cum în general sîntem deprinşi să credem, ci şi în îndeplinirea unor acte rituale [1]. O cercetare atentă a obiceiurilor de la naştere arată chiar că această de-a doua latură prevala, moaşei revenindu-i numeroase atribuţii în aproape toate momentele ciclului, între

---

[1] Vezi Ştefania Cristescu-Golopenţia, *Drăguş, un sat din Ţara Oltului (Făgăraş). Manifestări spirituale, credinţe şi rituri magice*, Institutul de ştiinţe sociale al României, Bucureşti, 1944, p. 45.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 2, p. 127–132, Bucureşti, 1967

ea şi familia noului născut creîndu-se relaţii de lungă durată. Ceea ce interesează pentru studiul nostru este raportul dintre aceste elemente. Atribuţiile moaşei, ne referim în special la cele rituale, îi incumbau în calitatea ei de femeie care datorită experienţei sau unei îndemînări deosebite asista şi garanta oarecum buna desfăşurare a naşterii? Relaţiile ce se stabileau între ea şi familia copilului decurgeau din rolul pe care moaşa îl avea la naştere? Sau şi într-un caz şi în celălalt a existat o altă determinantă? Iar dacă da, care anume era natura ei? Ce consecinţe decurgeau din această natură?

Termenul moaşă, general utilizat în ţară, chiar dacă în unele zone există sinonimii[2], este femininul termenului moş, de origine tracică, păstrat în limba română în fondul autohton de cuvinte, nu împrumutat tardiv[3]. Atît termenul moş, cît şi evident unele derivate ale lui, strămoş etc., indică, potrivit concluziilor unanime ale lingviştilor, paralel cu sensul de om bătrîn, o condiţie de vîrstă deci, şi o condiţie de rudenie, de ascendenţă prin legătură de sînge[4]. Acest element luat disparat nu ne îndreptăţeşte desigur la nici un fel de afirmaţii; el vine însă în sprijinul altor date care probează existenţa unor legături apriorice între moaşă şi familia copilului. Aceste legături formează determinanta de care aminteam mai sus, care stă la baza obligaţiilor ce revin moaşei la naştere şi în succesiunea de momente a ciclului acestor obiceiuri, ca şi la baza relaţiilor ulterioare dintre moaşă şi familia copilului. Este vorba despre legături de rudenie, aşa cum arată şi tradiţia moaşei de neam, care în Gorj s-a păstrat în forme pregnante pînă în perioade apropiate, putînd fi încă reconstituită.

Cu obligativitate, moaşa era aleasă dintre rude, calitatea de asistentă a naşterii fiind derivată din această condiţie social-familială. O altă precizare pe care o cuprindea tradiţia arată că moaşa ţinea de familia tatălui copilului, avînd deci prioritate sistemul de înrudire patriliniar: ,,Cine(ţine) felul bătrînesc ia moaşa din neamurile tatălui, tatălui copilului"[5]. ,,...Moaşa (se chema) din neamurile lui mai mult..."[6],,...Pe cine vrea să pună de moşi, aşa era obiceiul, din partea bărbatului chema..."[7]. Aceeaşi tradiţie am putut-o reconstitui în zonă pentru satele Peşteana-Jiu, Ceauru, Cîmpofeni, Dobriţa, iar unele indicii arată existenţa moaşei de neam în trecut şi în alte regiuni, tradiţia fiind probabil generală pe ţară [8].

În Gorj moaşei i se spunea ,,moaşă de moştenie", ,,moaşă de baştină", în alte părţi, ca de pildă în Argeş, ,,moaşă de ocină" ; termenii indică desigur în primul rînd tendinţa de continuitate în alegerea moaşei pentru mai multe generaţii. Se desprinde însă şi o altă semnificaţie, sugerată de sensul cuvintelor moştenie, baştină, ocină, care desemnează proprietatea părintească, cuprinzînd de obicei şi vatra vechii gospodării, proprietate desprinsă în timp din aceea de obşte a satului. Moaşa apare astfel legată nu numai de spiţa de neam a tatălui copilului, ci şi de gospodăria care reunea odinioară neamul într-o colectivitate de producţie, de muncă. Analiza faptelor impune şi ea o atare concluzie. În cazul în care moaşa era prea bătrînă pentru a-şi mai putea îndeplini îndatoririle, atribuţiile ei treceau asupra unei femei mai tinere din neam, de obicei nora moaşei, adică femeia care rămînea să conducă gospodăria bătrînească. „...Moaşă făcea pe cine a moşit pe taică-său, de era de baştină, din moştenie. Rămînea o fată d-ale ei sau o noră, chema pe cine rămînea în casă la moaşa...”[9]. „...Dacă moare moaşa, puneam pe nora ei, ori o fată a ei, să fie din neam, aşa-i ca un blestem din bătrîni, să-l ţii...”[10].

---

[2] Cum este termenul babiţă, în Banat.

[3] Vezi I. I. Russu, *Limba traco-dacilor*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1959, p. 129.

[4] Vezi V. Scurtu, *Termenii de înrudire în limba română*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1966, p. 12.

[5] Inf. Maria Boldiu, 70 ani, com. Arcani, raion Tg. Jiu, reg. Oltenia, culeg. F. L., 1966.

[6] Inf. Ioana Ghincu, 45 ani, com. Bîlta, sat. Valea Mare, raion. Tg. Jiu, reg. Oltenia, culeg. F. L., 1966.

[7] Inf. Marina Chirculescu, 77 ani, com. Runcu, raion. Tg. Jiu, reg. Oltenia, culeg. F. L., 1966.

[8] Regiunile Argeş, Hunedoara, Cluj, Maramureş.

Asupra îndatoririlor de moaşă şi modalităţilor lor de transmitere avem date şi din alte regiuni ale ţării, fiind de asemenea respectată condiţia de rudenie şi apartenenţa la vechea gospodărie. Dacă aceste îndatoriri erau preluate cele mai adesea de către nora moaşei, explicaţia o dă obiceiul ca în casa părintească să rămînă în calitate de viitor conducător al gospodăriei unul din feciori, mai frecvent cel mai mic. Soţia acestui fecior, o dată cu calitatea de conducătoare prezumtivă a gospodăriei, intra treptat în drepturile prevăzute de tradiţie şi prelua o dată cu acestea şi îndatoririle tradiţionale. Uneori în lipsa unei nurori era chemată o fiică a moaşei bătrîne, chiar dacă această fiică era foarte tînără, sau copilă încă. Atare cazuri erau sau nu asistate de femei cu experienţă care să reducă prin prezenţa lor riscul unor accidente. Comandamentul transmis prin tradiţie, privind asistarea rituală a naşterii, era deci deosebit de puternic. „...Io am moşit de cîn' eram de trişpe ani, că era mama bolnavă, ăştia a lui Firicel îs toţi moşiţi de mine, neam, că d-aia i-am moşit...”[11].

Elementele stabilite pînă aici sînt utile şi în interpretarea unor momente din succesiunea ciclică a obiceiurilor de la naştere. Condiţia de rudenie, calitatea de reprezentantă a spiţei de neam considerate patriliniar, a unei colectivităţi sociale organizate în jurul gospodăriei pentru efectuarea activităţilor de producţie, conferă actelor tradiţionale săvîrşite de moaşă o semnificaţie mai precisă, mai concretă. Nu putem enumera toate atribuţiile ce revenau moaşei în ciclul obiceiurilor de la naştere, întrucît nu întreprindem aici un studiu al acestor obiceiuri, nici nu putem afirma că într-un studiu de acest fel s-ar stabili cu certitudine sensul fiecărui moment, al fiecărui act păstrat de tradiţie. Considerăm însă că unele din actele efectuate de moaşă se încarcă cu o anume semnificaţie, tocmai datorită condiţiilor pe care le respectă alegerea ei.

Practica de a ridica imediat după naştere copilul şi a face în acest moment o urare cu referiri la viitorul ce-l aşteaptă este un act simbolic, reprezentînd de fapt primirea, încadrarea noului născut în colectivitatea socială căreia îi aparţine—neamul. Una din semnificaţiile principale ale acestor acte este aceea de a se asigura prin noul născut perpetuare a tradiţiilor de viaţă şi muncă ale comunităţii sociale pe care o reprezenta neamul. S. Fl. Marian dă textul unei asemenea urări de ridicare rituală a copilului, cu referiri repetate la ascedenţa de sînge a spiţei de neam: „... Ca oamenii cei isteţi, / Ca toţi oamenii cei mari/ care au fost mai de demultu,/ Din moşi,/

---

[9] Inf. Elena D. Rădoi, 61 ani, com. Cîmpofeni, raion. Tg. Jiu, reg. Oltenia, culeg. F. L., 1966.

[10] Vezi nota 5.

[11] Inf. Maria Mogoş, 63 ani, com. Ceauru, raion Tg. Jiu, reg. Oltenia, culeg. F. L., 1966.

Din strămoși, / Din răstrămoși / ...“[12]. Aceeași semnificație de continuare a tradițiilor gospodăriei și neamului, de această dată cu referiri implicite privind specificul ocupațiilor de bază, o are practica de a duce copilul, dacă e vorba de băiat, să atingă principalele unelte de lucru agrare, act efectuat tot de către moașă în cele mai multe regiuni din țară. Ea acționează tot în calitate de reprezentantă a unității sociale în care a intrat un nou membru. Era de asemenea generală pe țară practica prin care, timp de trei zile de la naștere, după ce primea cu ritualul tradițional copilul, moașa îl îngrijea în exclusivitate, îndeplinind alături de multe acte rituale pe acela deosebit de important al divinației.

În ciclul obiceiurilor de la naștere în forma sub care poate fi el reconstituit pentru satul românesc, practica de divinație cea mai răspîndită era „masa ursitoarelor”, legată de credința în existența ursitoarelor, ființe supranaturale, personificînd destinul, soarta. Vechi element de cultură indo-european[13], credința în ursitoare apare în forme deosebit de pregnante la popoarele balcanice. În folclorul românesc, ca și în toate ciclurile de obiceiuri ale vieții familiale, naștere, căsătorie, moarte, credința în ursitoare se concretizează în diferite practici, mergînd de la simple rituri, la motive ample, bine organizate, cum este „masa ursitoarelor” în ciclul obiceiurilor de la naștere. Ceremonialul acesta este în întregime efectuat de către moașă; ea pregătește femeia și copilul în vederea lui, aduce și rînduiește ofrandele conform prescripțiilor tradiționale, le ridică dimineața conform acelorași prescripții; cu un cuvînt, moașei îi revine rolul esențial, lucru sesizat și de autorul studiului citat mai sus. Ceea ce interesează aici este semnificația pe care prezența moașei o imprimă ceremonialului, prin condiția social-familială pe care o are moașa. Ca reprezentantă a spiței de neam, moașa caută nu numai să afle viitorul copilului, ci și să-l influențeze pozitiv.

După trecerea intervalului de trei zile, considerat decisiv pentru încadrarea copilului în viață, după ce măsurile destinate să-i asigure norocul și protecția fuseseră luate, moașa îl preda mamei. Reține atenția faptul că în toată această perioadă, deosebit de importantă prin actele inițiale ce le cuprinde, mama copilului nu are nici un rol activ la efectuarea acestor acte, agentul principal fiind moașa, calitate cu care apare și în alte momente, ulterioare, ale aceluiași ciclu de obiceiuri.

Am menționat mai sus existența unor relații care se stabilesc după asistarea nașterii de către moașă între ea și familia copilului. Este vorba de fapt de noi elemente adăugate vechilor legături de rudenie care rămîn preponderente, fiind dublate oarecum de relații de rudenie spirituală, cum au fost numite de H.H. Stahl în cercetarea întreprinsă asupra nășiei[14]. Vechile relații de rudenie de sînge au continuat să se reflecte în terminologie, chiar acolo unde respectarea lor la alegerea moașei încetase de mult. Moașa numea pe femeia asistată nepoată, pe copil, nepot. În zonele unde tradiția moașei de neam s-a păstrat mai bine, putînd fi reconstituită, cum e cazul în Gorj, relațiile nu se limitau la familia copilului şi moaşă, ci cuprindeau şi pe principalii membri ai familiei moaşei, începînd cu soţul acesteia, care şi purta de altfel numele de moş. În stadiul actual al cercetărilor, nu putem stabili care era, sau măcar dacă era precizată strict prin tradiţie, condiţia de rudenie specială, treapta de rudenie deci, care dădea unei femei din neam dreptul de a moşi copiii născuţi în cadrul acestei comunităţi sociale. Cert este că, odată realizată calitatea de moaşă, femeia făcea uz de ea, condiţia de rudenie nemaifiind menţionată curent. Se spunea deci femeii moaşă, soţului ei moş, nurorile ei, fiicele dacă erau în casă, fiind numite la fel. Mai mult chiar, moaşa nu era considerată izolat, ci împreună cu soţul ei ca moşi. Faptul prezintă interes cu atît mai mult cu cît condiţia de rudenie pe care trebuia să o respecte moaşa era indirectă, îi revenea prin soţul ei. Moşul era rudă de sînge cu tatăl copilului iar calitatea de asistentă a naşterii era transferată asupra femeii datorită specificului împrejurării, care făcea ca rolul ei să fie, mai mare. Deţinem însă unele indicaţii, deocamdată provenind dintr-o singură zonă din ţară, care vorbesc despre posibilitatea ca asistarea ritologică a naşterii să fie făcută de către bărbaţi, care purtau numele de moşi[15].

---

[12] Vezi S. Fl. Marian, *Nascerea la români*, București, 1892, p. 52.

[13] Vezi R. W. Brednich, *Volkserzählungen und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, F. F. Communications, vol. LXXXI, no. 193, Helsinki, 1964, p. 37.

[14] Vezi H. H. Stahl, *Rudenia spirituală din nășie la Drăguș*, în „Sociologie românească”, 1936, an. I, nr. 7—9, p. 27.

În orice caz, pare mai puţin probabil ca noua relaţie de rudenie spirituală să fi devenit determinantă în timp şi să-şi subordoneze vechea relaţie de rudenie prin sînge. Credem mai curînd că termenul, moşi, a acoperit în primul rînd condiţia de rudenie prin sînge, de apartenenţă la acelaşi neam, în cadrul căruia cei desemnaţi prin el aveau calitatea celor mai vîrstnici reprezentanţi, moştenitori ai gospodăriei bătrîneşti. Acolo unde tradiţia moaşei de neam s-a pierdut mai de mult, relaţiile de rudenie spirituală nu vizează deloc alţi membri ai familiei moaşei, iar soţul acesteia nu poartă numele moş. Obiceiul existent odinioară în Gorj de a duce moaşei daruri în ziua a doua de Crăciun purta şi numirea „la moşi”. De altfel în unele momente ale ciclului obiceiurilor de la naştere participa activ şi moşul. „. . . . La botez veneau naşul cu naşa, moşul cu moaşa, ei puneau bani la masă, pe moaşa o privea mai mult . . .”[16].

Fără a intra mai mult în analiza faptelor, acest aspect al problemei urmînd să constituie obiectul unui studiu aparte, menţionăm tot pentru Gorj obiceiul ca moşii să fie şi naşi. În acest caz, sistemul de rudenie spirituală, de relaţii, se complică aparent, în realitate rămînînd esenţială condiţia de rudenie prin sînge, ea acumulînd elemente complementare. „. . . Era obiceiul aici că cine era moşi era şi naşi, aşa e dreptate. . .” [17]. Dubla calitate de moşi-naşi poate fi reconstituită şi pentru Maramureş, Cluj, ea avînd probabil în trecut o importanţă considerabilă în legătură cu fixarea unui fond onomastic tradiţional în cadrul spiţelor de neam. Este încă frecventă practica de a se da nou-născuţilor numele bunicilor din partea tatălui, în special dacă e vorba de băieţi. „. . .Îl botezam după numele socrului, să nu se piardă neamul. . .”[18]. „. . . Numele tot aşa avea bătrînii pretenţii să se pună numele lor la copiii de la feciorii lor . . .”[19]. Din nou deci reprezentanţii generaţiei vîrstnice a spiţei de neam îşi afirmă importanţa pe care o au în transmiterea unor elemente de viaţă tradiţională. Mai menţionăm aici un element care se referă la capacitatea tradiţiei de a influenţa asupra faptelor conform vechilor norme ce o alcătuiau, chiar atunci cînd conţinutul concret al acestor fapte s-a modificat substanţial sau a dispărut. Acolo unde calitatea dublă de moşi-naşi nu se mai menţinea, aceştia din urmă fiind aleşi din afara spiţei de neam, ca un ecou al prescripţiei tradiţionale a rămas practica de a se da copilului nou-născut numele naşului.

---

[15] Inf. Lisaveta Petoloş, 77 ani, com. Cireşu, sat. Negruşa, raion. T. Severin, reg. Oltenia, culeg. Mariana Kahane, 1966.

[16] Vezi nota 6.

[17] Vezi nota 11.

[18] Vezi nota 11.

[19] Inf. Paraschiva Pupăză, 64, ani, com. Dobriţa, sat. Bota, raion Tg. Jiu, reg. Oltenia, culeg. F. L., 1966.

În zona de care ne ocupăm în special, cuvîntul moaşă desemnează femeia, e drept rudă, care asista naşterea, conform normelor tradiţionale. Pentru condiţia de femeie bătrînă sau pentru aceea de rudă prin legătură de sînge în sensul ascendenţei directe, termenul nu se mai utilizează. În alte părţi ale ţării, însă, cum e Maramureşul, bunicii i se spune în mod curent moaşă şi considerăm că de la acest sens originar s-a făcut treptat trecerea spre accepţiunea profesională. În trecut, funcţia termenului era însă social-familială, ca şi condiţia pe care el o indica, între atribuţiile ce reveneau moaşei, bătrîna care reprezenta neamul şi gospodăria, fiind cuprinse şi acelea de a asista naşterile, de a primi în numele spiţei de neam pe copiii nou-născuţi, potrivit obiceiurilor transmise prin tradiţie.

Unul din factorii principali prin care formele tradiţionale de viaţă socială, în cazul nostru spiţa de neam, au acţionat asupra obiceiurilor, asupra modalităţilor de structurare, a fost colectivul de agenţi participanţi la obicei. În ciclul obiceiurilor de la naştere, moaşa de neam are calitatea unui asemenea agent, căruia, prin condiţia iniţială de rudenie, îi revenea rol deosebit de important.

RELAȚIA LĂUTĂ-COBZĂ ÎN PICTURILE MĂNĂSTIRILOR DIN MOLDOVA DE NORD

LUCILIA GEORGESCU

Viața muzicală din patria noastră în perioada evului mediu este încă destul de puțin cunoscută ; atestările timpului[1] ne dau informații destul de sumare[2] privind instrumentele sau formațiile instrumentale, în desfășurarea unor ceremonialuri de curte[3].

Cercetătorii istoriei muzicii au semnalat necesitatea studierii, între alte documente, și a frescelor bisericești, în care adeseori se întîlnesc scene cu muzicanți[4], fără însă ca pînă acum cercetarea să se fi făcut în mod sistematic și complet. Organologia românească ar avea de cîștigat dacă investigațiile viitoare ar adînci și sistematiza pe de o parte materialele ce stau la îndemînă din scrierile cu caracter religios, literar, istoric, juridic, iar pe de altă parte aceste picturi, precizînd instrumentele și denumirile sub care au circulat în epoca respectivă, deoarece se pare că instrumentele muzicale folosite la noi în viața de curte feudală și în practica poporului au fost destul de numeroase. Confuziile care s-au creat se datoresc întrucîtva necunoașterii de către traducători a terminologiei muzicale, necon-

---

[1] *Istoria României*, București, Edit. Academiei, 1962, vol. II, cap. XI.

[2] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*. Traducere de pe originalul latinesc la 200 de ani de la moartea autorului (21 aug. 1723) de dr. Giorge Pascu, București, Cartea Românească, 1923 ; V. Costăchel, P. P. Panaitescu, A. Cazacu, *Viața feudală în Țara Românească și în Moldova* (sec. XVI-XVII), București, Edit. științifică, 1957, p. 531—532.

[3] G. Breazul, *Patrium Carmen*. Contribuții la studiul muzicii românești. Melos, culegere de studii muzicale scoasă de . . ., I, Craiova, Scrisul Românesc, 1941, p. 15 și urm. ; B. P. Hasdeu, *Etimologicum Magnum Romaniae*, București, 1887, p. 694 ; H. Tiktin, *Dicționar român-german*, Iași, 1903, p. 380 etc.

[4] N. Iorga, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, București, Minerva, 1905 ; C. Bobulescu, *Lăutarii noștri. Din trecutul lor.* Schiță istorică asupra muzicii noastre naționale corale, cum și asupra altor feluri de muzici, București, 1922 ; C. Bobulescu, *Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre.* Extras din *Muzica românească de azi*, Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România, București, 1939, îndreptat și adăugit, avînd peste 55 de figuri în text, București, 1940 ; T. Voinescu, *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna*, în „S.C.I.A.", II, 1—2/1955, p. 101 ; T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, E.S.P.L.A., 1956 ; T. Voinescu, *Elemente locale realiste în pictura religioasă din reg. Craiova*, în „S.C.I.A.", III, 1—2/ 1956, p. 61—64 ; R. Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, Edit. muzicală, vol. I, 1963 ; Cr. C. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, Edit. muzicală, 1965.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 2, p. 133—145, București, 1967

cordanței acestei terminologii medievale cu epoca în care trăia traducătorul sau faptului că sub aceleași denumiri se ascundeau instrumente diferite.

În lucrarea de față mă voi opri asupra a cinci tablouri din frescele mănăstirilor bucovinene, ce reprezintă—între altele—fie cîte un singur instrumentist, fie formații intrumentale. Reiau astfel discuția asupra acestor imagini deja cunoscute și încerc să aduc unele precizări privind instrumentele muzicale cu coarde ciupite, care apar în aceste picturi datînd din sec. al XVI-lea (picturile reprezintă alături de instrumente cu coarde ciupite și instrumente de suflat sau percuție).

Primul tablou ce-l pun în discuție e cunoscut sub numele „David cîntînd din cobză"[5] și a stîrnit interesul muzicologilor prin instrumentul pe care îl înfățișează; l-am găsit pe pictura exterioară la trei din cinci mănăstiri bucovinene cercetate: Homor — pictată în 1535, Voroneț — în 1547 și Sucevița — 1606[6] (foto nr. 1, 2 și 3). La Arborea (1541) am găsit „cobza" alături de alte instrumente muzicale, tot pe pictura exterioară, în două scene: prima reprezintă „Ospățul dat în cinstea Sfîntului Gheorghe", unde se văd o „cobză", o dairea și un daul (?) (foto nr. 4); în cea de-a doua, tot un ospăț, din „Pilda fiului risipitor", observăm: „cobză", dairea, daul (?) și încă trei instrumente de suflat — zurnale sau fluiere [7] (foto nr. 5).

Cînd întîlnim denumirea de *cobză* pentru prima dată în scrierile timpului?

Călătorul polonez Matei Strijkowski, trecînd prin Moldova și Țara Românească spre Constantinopol, în 1574, își înseamnă, între altele, și formația instrumentală pe care a văzut-o la curtea domnitorului moldovean. Dăm citatul în traducerea lui B. P. Hasdeu: „Faptele oamenilor renumiți sînt celebrate prin cîntece cu acompaniamentu vioreloru, alăuteloru, cobzeloru și arfeloru"[8].

Documentele scrise religioase, istorice și literare ale secolului al XVI-lea și chiar al XVII-lea [9], cu excepția celui de mai sus [10], vorbesc însă nu de *cobză*, ci numai de alăută, iar cele cinci imagini semnalate reprezintă unul și același tip de instrument. Raportînd la ceea ce ne dă cercetarea acestuia pe plan național și internațional — reproducerile de epocă și terminologia muzicală din scrierile cu caracter bisericesc sau laic ce ne-au stat la îndemînă —, ajungem la concluzia că și la noi *pictorii au înfățișat, fără nici o îndoială, instrumentul cunoscut sub denumirea de „lăută", și nu adevărata cobză*; *cobza* va fi, probabil, o variantă locală mai tîrzie a acestei lăute. În

---

[5] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 105; C. Bobulescu, *Lăutari și hori . . .*, p. 9, 28 și 30.

[6] G. Balș, *Bisericile moldovene din veacul al XVI-lea*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXI (1928); A. M. Muzicescu, M. Berza, *Mănăstirea Sucevița*, București, Edit. Academiei, 1958; S. Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, în „S.C.I.A.", X, 1/1963, p. 68. Conform studiilor citate în această notă, datarea picturilor mănăstirilor Voroneț și Sucevița, pe care de altfel ne-am însușit-o, este alta decît cea indicată de cercetătorul Cr. C. Ghenea în lucrarea mai sus citată, p. 99.

[7] Picturile mănăstirii Arborea constituie subiectul unui alt studiu, aflat în mss.

[8] G. Breazul, *op. cit.*, p. 21; V. Costăchel, P. P. Panaitescu, A. Cazacu, *op. cit.* În capitolul „Cultura feudală", p. 531, semnat de P. P. Panaitescu, se dă o traducere a paragrafului din lucrarea lui M. Strijkowski, astfel: „În Muntenia și Moldova se pot auzi cîntece în versuri, acompaniate cu muzică de scripcă sîrbească sau *cobze* și alte instrumente" (subl. ns.).

[9] G. Breazul, *op. cit.*, p. 31 și urm.; C. Bobulescu, *op. citate.*

[10] Termenul de „cobză" a apărut în traducerea lui Hasdeu, după originalul lui Strijkowski.

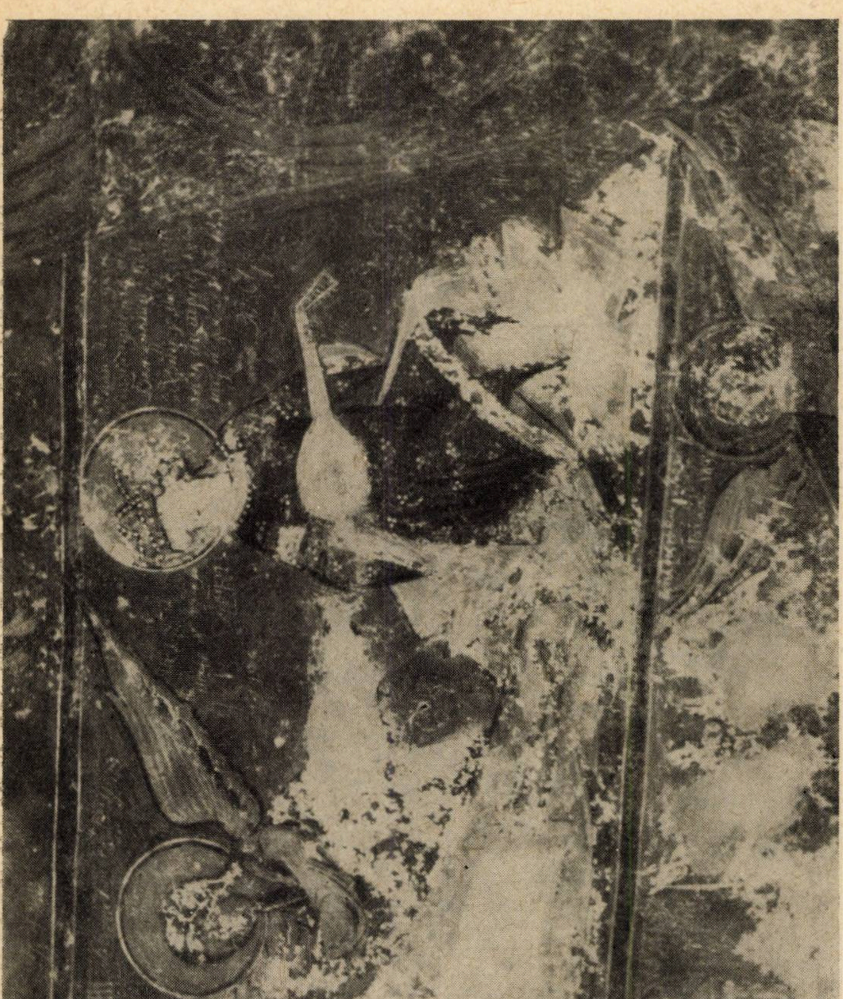


Foto 1. David cîntînd din „cobză”, mănăstirea Homor, 1535.

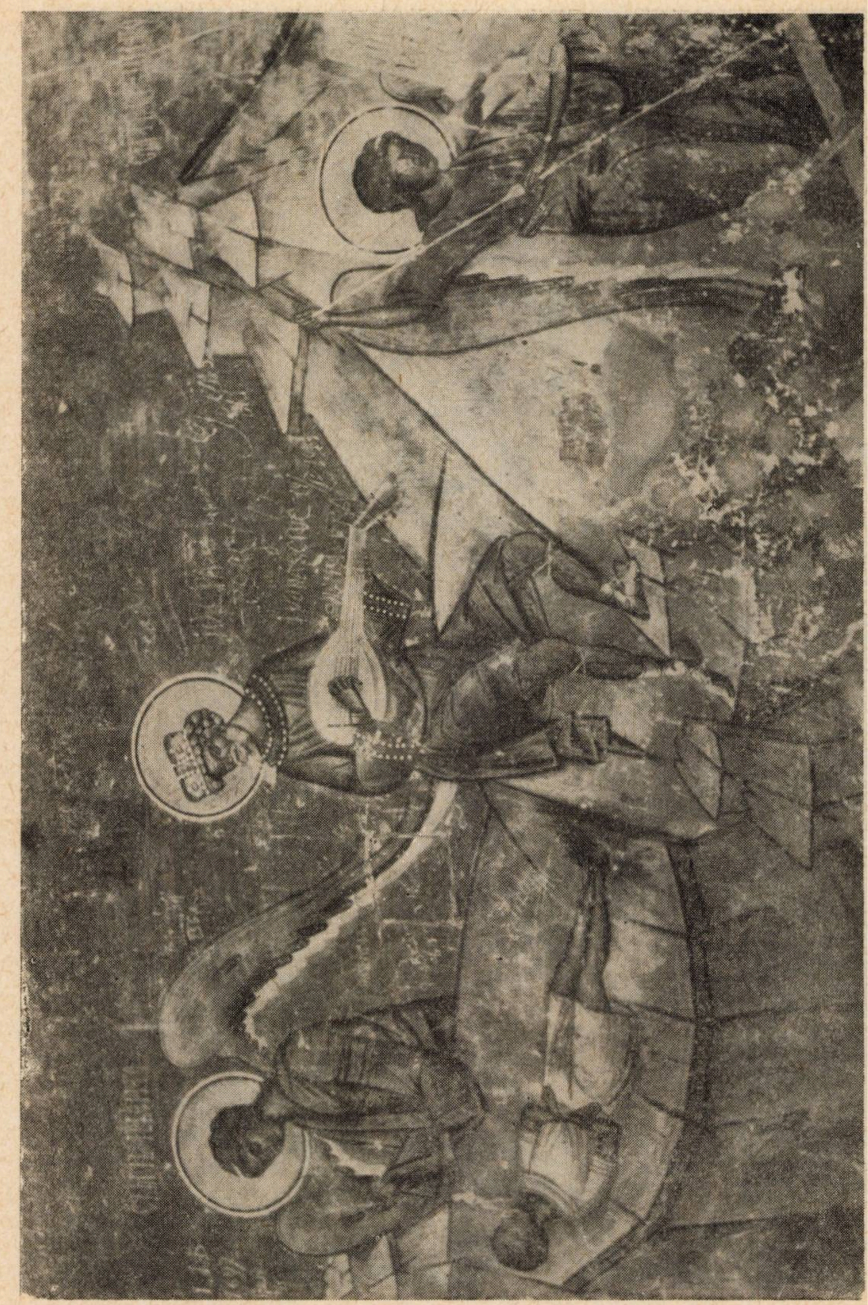


Foto 2. David cîntînd din „cobză", mănăstirea Voroneț, 1547.

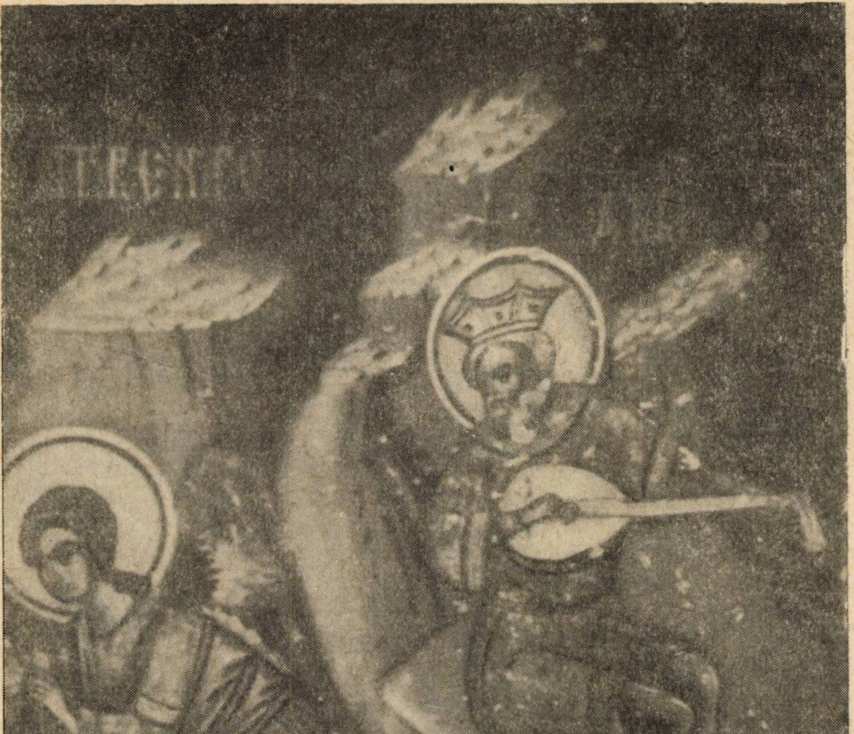


Foto 3. David cîntînd din „cobză'', mănăstirea Sucevița, 1606.

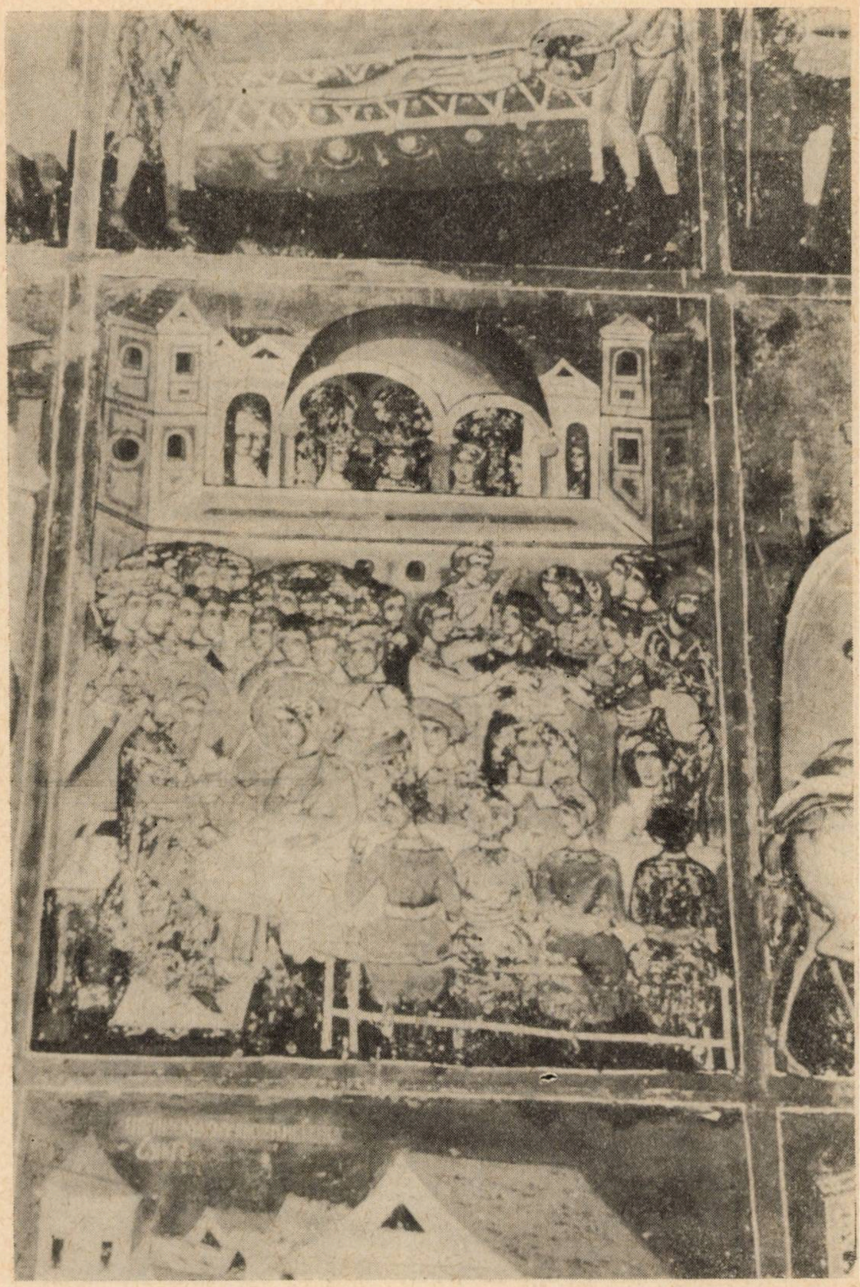


Foto 4. Ospăţul dat în cinstea Sfîntului Gheorghe, mănăstirea Arborea, 1541.

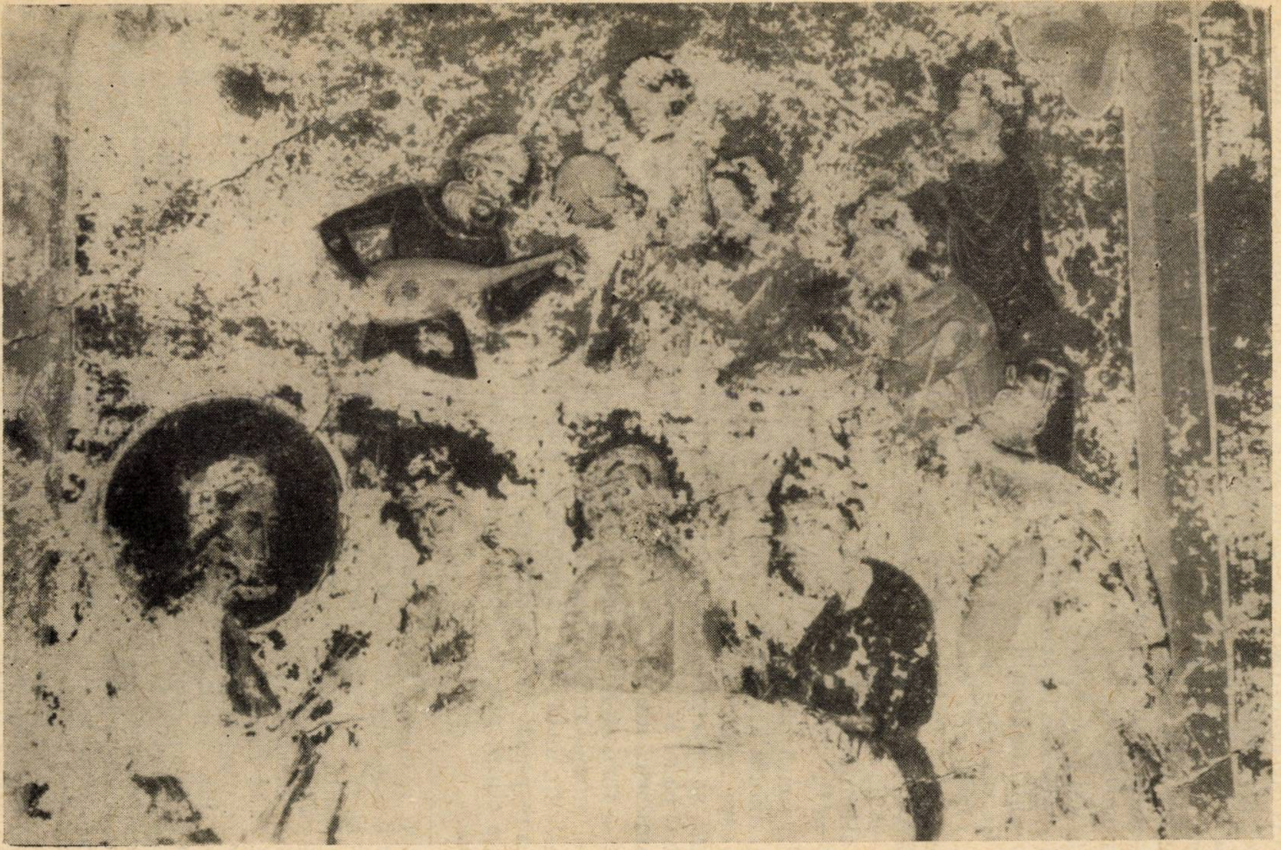


Foto 5. Ospăţul dat în cinstea „Fiului risipitor”, mănăstirea Arborea, 1541.

ce privește forma, făcînd parte din aceeași mare familie a instrumentelor cu coarde ciupite, amîndouă prezintă o frapantă asemănare; totuși, spre deosebire de *cobză* care are gîtul scurt și gros, lăuta are gîtul lung și mai subțire, menținînd aceeași înclinare în unghi drept sau obtuz a cuierului față de gît. Numărul de coarde al lăutei pare să fi fost aproape același cu numărul de coarde ce-l găsim azi la cobză. Similitudinea mare dintre ele a determinat pe cercetătorii de pînă acum să denumească *lăuta* de pe picturile bisericești ale sec. al XVI-lea prin „cobză”, deși lăuta a fost, probabil, instrumentul care s-a impus în practica muzicală de la noi în acel timp.

Primul organolog român care se ocupă de relația *lăută-cobză* și încearcă explicarea legăturii dintre aceste două instrumente este T. T. Burada[11], urmat mult mai tîrziu de C. I. Bobulescu[12], M. Gr. Posluşnicu[13] și G. Breazul[14]. Cercetătorii din ultima vreme, T. Alexandru[15], R. Ghircoiașiu[16] și Cr. C. Ghenea[17], readuc în discuție și republică unele reproduceri deja cunoscute din lucrarea amintită a pr. C. Bobulescu, fără a adînci însă cercetările lor în această problemă. Revenind la tema enunțată, putem spune că la noi instrumentul s-a răspîndit sub denumirea de *alăută* și *lăută*, afirmîndu-se astfel mai clar originea și numele său oriental, din arabul *al'ud*[18].

În toată literatura vremii, bisericească, istorică și juridică, apar termenii „alăută”, „lăută”, „alăutariu”, „alăutaș”, „lăutaș”, lăutar”. Deci acesta este instrumentul și instrumentistul care participă activ în viața muzicală și pe care-i cunosc și cei ce folosesc acești termeni. Ar fi de neimaginat ca să fi existat *cobza* la acea dată și să nu se găsească nimeni care să amintească de ea.

S-a format deci o terminologie muzicală care implică realitatea unei practici muzicale îndelungate. Termenii de *lăută* și *lăutar* se mențin și azi, deși instrumentul care i-a generat a dispărut demult; considerăm că terminologia respectivă s-a păstrat pentru că s-a format într-o perioadă îndelungată de timp, cîteva secole, pătrunzînd adînc în practica muzicală populară.

---

[11] T. T. Burada, *Almanah muzical pe 1877*, III, Iassi, Tipo-Litografia H. Goldner, p. 76

[12] C. Bobulescu, *Lăutari și hori ...*, p. 14 și urm.

[13] M. Gr. Posluşnicu, *Istoria musicei la români de la renaștere pînă-n epoca de consolidare a culturii artistice*, cu 193 chipuri în text, cu o prefață de Dl. Nicolae Iorga, București, Cartea Românească, 1928, p. 516 și urm.

[14] G. Breazul, *op. cit.*, p. 37 și urm.

[15] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 105.

[16] R. Ghircoiașiu, *op. cit.*, p. 147 și 182.

[17] Cr. C. Ghenea, *op. cit.*, p. 99 și urm.

[18] Socotim justă presupunerea muzicologului C. Cr. Ghenea, din lucrarea mai sus citată (presupunere existentă în lucrările înaintașilor T. T. Burada, C. Bobulescu, G. Breazul, M. Gr. Posluşnicu) că alăuta este un instrument premergător cobzei, dar nu numai din cauză că a) „termenul este de origină orientală provenind din arabul *alud*” și b) că „unii lăutari și-ar fi făcut ucenicia la turci” — ci din mai multe motive, așa cum vom arăta mai departe, în cuprinsul lucrării. Cum și cînd a pătruns lăuta la noi, nu avem încă date precise. Se poate presupune că: 1) a venit prin Orient de la arabi, o dată cu negustorii armeni și prin negustorii genovezi, care aveau dreptul de a-și desface mărfurile la gurile Dunării; 2) a venit din Nord sau din Apus, prin negustorii lioveni și brașoveni; 3) a venit pe toate aceste căi cam în același timp. Oricum, răspîndirea pe întreaga țară a termenilor *alăută-lăută* și *alăutar-lăutar*, *lăutărie* etc. denotă pe de o parte *unitatea* permanentă a vieții muzicale pe întinsul patriei noastre, iar pe de altă parte existența la noi a lăutei clasice, deci, într-un fel, integrarea noastră în viața muzicală europeană.

Dacă practica muzicală a epocii cunoaşte aşadar instrumentul numit *lăută*, pe frescele mănăstirilor nu poate fi pictat decît acelaşi instrument, care să ilustreze scenele într-un mod cît mai apropiat de indicaţiile erminiei bizantine şi ale textului psaltirii; în concluzie, pictorul nu putea să zugrăvească decît instrumentul muzical pe care el însuşi îl văzuse. Artistul vremii trebuia să picteze acest instrument aşa fel încît el să poată fi recunoscut de credincioşii ce veneau la biserică, pentru că altfel nu ar fi avut nici un sens existenţa picturilor cu scene pilduitoare, executate din îndemnul şi cu cheltuiala ctitorilor (boierii sau domnitorii ţării). Ba mai mult, putem spune că pictorul s-a străduit să redea cît mai fidel instrumentele timpului, tocmai pentru a sublinia mai bine ideea teologică a păcatului săvîrşit de credincioşi — atunci cînd petreceau în ospeţe cu muzicanţi — sau, dimpotrivă, pentru a evidenţia atît harul deosebit de care se bucură în faţa Domnului regele-cîntăreţ David, cît şi forţa miraculoasă, tămăduitoare, a muzicii sale închinate lui Dumnezeu. Dacă pe regele şi psalmistul David — instrumentist virtuoz — pictorii îl zugrăvesc cîntînd cu *lăuta*, aceasta înseamnă că pentru epoca respectivă instrumentul se bucura de o deosebită popularitate.

Este greu de presupus ca, în perioada în care statele medievale româneşti se organizau şi erau în plină dezvoltare, *curţile domneşti şi boierimea să nu fi fost în pas cu moda timpului*, o dată ce avem cunoştinţă de relaţiile comerciale şi culturale pe care aceste ţări le stabiliseră atît cu vecinii apropiaţi, cît şi cu ţările mai îndepărtate : Italia, Germania, Turcia, Lituania etc.[19].

Este adevărat că lăuta era folosită de către muzicanţii domnitorului, ai boierilor şi mănăstirilor, dar în acelaşi timp nu trebuie să uităm că *lăutarii erau obligaţi să producă venituri pentru domni, boieri sau mănăstiri*, deci ei cîntau în orice fel de prilej poporului; acesta îi plătea pentru munca lor, beneficiind astfel de acelaşi repertoriu, executat la aceleaşi instrumente muzicale, ca şi la curţile domneşti şi boiereşti.

De aceea considerăm că lăuta a căpătat la noi — cu trecerea timpului — *caracterul unui instrument popular*, că atît cronicarii cît şi oamenii bisericii au vorbit despre lăută pentru că o cunoşteau din viaţa de toate zilele şi că ea nu a apărut întîmplător şi în frescele bisericeşti. Ba mai mult, istoria acesteia pe pămîntul ţării noastre îşi află confirmarea şi pe plan internaţional, deoarece printre alţi compozitori de muzică pentru lăută se află şi „transilvăneanul Valentin Báckfark", ce activează în acelaşi veac al XVI -lea în care ştim că lăuta făcuse vogă în tot Apusul Europei [20]. Decăderea importanţei lăutei — mai ales la curţile feudalilor — începînd la noi cu a doua jumătate a sec. al XVII-lea este reflexul a ceea ce se întîmpla în Europa apuseană : instrumentul nu mai era la modă. El mai rămîne, probabil, cîtva timp în practica populară alături de *cobză* — varianta lui românească în favoarea căreia va ceda în cele din urmă —, instrument cu acelaşi număr de coarde ciupite şi cu sonorităţi asemănătoare, cu aceleași funcții, solistice în mîna virtuozilor, dar mai ales de acompaniament.

---

[19] *Istoria României*, vol. II, cap. cit.

[20] Michel Brennet, *Le luth. Dictionnaire pratique et historique de la musique*, par ..., Paris, Librairie Armand Colin, 1926 ; A. Deleanu şi T. M. Ciortea, *Bákfark Bálint. Un muzician de seamă al renaşterii*, în „Studii de muzicologie", 6/1957, p. 5.

Se pare că denumirea cobzei vine din două direcții : în primul rînd o influență nord-slavă, dacă ținem seama că polonezii, rutenii și ucrainenii cunosc „kobza", un instrument tot cu coarde ciupite, din aceeași mare familie a lăutei ; în al doilea rînd o proveniență orientală, de la turcescul *qopuz* — instrument muzical cu o singură coardă —, din perioada în care influența turcească s-a făcut tot mai mult simțită atît în viața și practica muzicală de la curțile feudale, cît și în viața poporului. De altfel, limba română mai păstrează și azi unele cuvinte de origine turcă. Contactul poporului nostru cu alte popoare a dus, poate, fie la folosirea în practica sa muzicală a unora dintre instrumentele lor, păstrîndu-le denumirea originară, fie numai la însușirea numelui unui instrument, fără preluarea acestuia.

Atunci cum se explică însemnarea din 1574 a lui M. Strijkowski? Curt Sachs afirmă că polonezii, rutenii și rușii au denumit prin *kobză* (la origine bandură, mai tîrziu alăută) și cimpoiul, în chip nejustificat, probabil din cauza asemănării fonetice dintre cuvintele „koza" și kobza" ; întrucît *koza* însemna oaie sau capră, avea ocazional și înțelesul de cimpoi[21], burduful instrumentului confecționîndu-se din pielea acestor animale.

Justificat sau nu, trebuie să reținem că prin *kobza* polonezii au denumit atît instrumentul cu coarde ciupite, cît și cimpoiul — instrument de suflat, mai ales în trecut, și nu azi cînd este numit „duda". Se conturează astfel următoarele ipoteze :

1) termenul de „duda", pe care îl găsim și la slavii de sud din turcescul „düdükö", socotim că s-a împămîntenit după secolele XV—XVI, cînd relațiile polono-turce au devenit mai intense ;

2) probabil că, în secolele amintite, termenii „koza" și „kobza" — desemnînd și cimpoiul — au circulat în egală măsură, datorită confuziei explicate mai sus ;

3) tot atît de probabil este și faptul că mai ales legăturile strînse ale populației de păstori din nordul Moldovei cu populațiile din sudul Poloniei avînd aceeași ocupație au putut să contribuie la transmutarea dublului înțeles al *kobzei* poloneze și la noi. Cum însă în Moldova și Muntenia mai existau pe lîngă termenul de *cobză* și termenii de *copuz*, *cobuz*, *căbuz*, *căpuș* (din turcesul „qopuz"), aceștia au primit și ei un dublu înțeles, de instrument cu coarde ciupite și de instrument de suflat (cimpoi).

Așa s-ar putea explica mărturiile poetice care au ridicat adeseori problema *cobuzului* ca instrument de suflat : „Ăl cobuz de soc / Mult zice cu foc", „Ăl cobuz de os / Ce sună frumos"[22], „Din cobuz de os / Mult zice duios" — și în același timp ca instrument de coarde : „Ce stai întins, o !

---

[21] Curt Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962, p. 221 ; Jaroslav Markl, *Česká dudácká hudba*, Praha Orbis, 1962, p. 13 ; Zíbrt Čeněk, *Hrály dudy*, Praha, 1917 ; Zíbrt Čeněk, *Dudy staročeské i novější*, în „Český lid", XXIV, 1924, p. 254—288 și 310—318. Din cercetările muzicologilor cehi rezultă că același fenomen s-a petrecut și la ei ; termenul de „cobză" a denumit nu numai instrumentul cu coarde, dar și cimpoiul. Exprim pe această cale mulțumirile mele muzicologului ceh J. Markl, care mi-a pus la îndemînă datele de mai sus.

[22] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, culegere de ..., Bucuresci, Tipografia Modernă, 1885, p. 492.

omule / Ca cobuzul cu strunele"[23], sau „Ăl cobuz cu fire / Mult zice subţire"[24].

Tot astfel am putea să explicăm şi mult comentatul citat din 1725, care spune că erau flăcăi „ce înnotau în Prut cu o fată pe spate şi ziceau din cobuz"[25], admiţînd că burduful cobuzului (cimpoiului) le servea drept plută, în timp ce ei puteau cînta pe caraba acestuia.

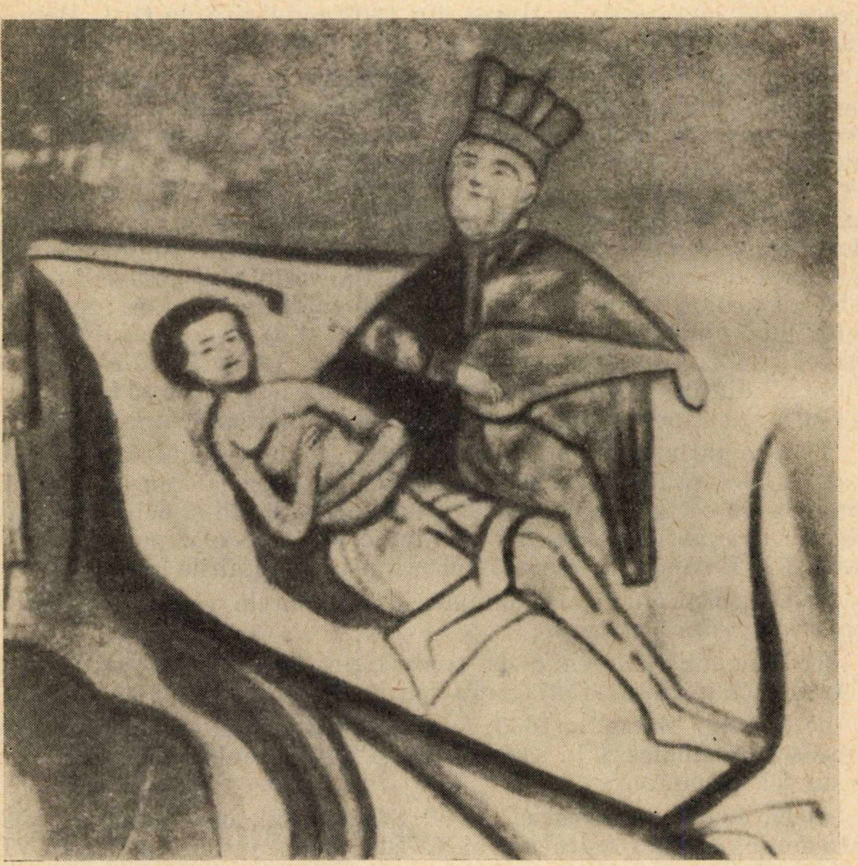


Foto 6. David cîntînd din „cobză", mănăstirea Hurez, 1692.

Prima atestare în care aflăm denumirile de *cobuz* şi *cobuzar* aparţine sec. al XVI-lea, conform unui document emis în Tîrgovişte la 13 decembrie 1578 [26] : „ . . . iar pe feciorul lui Opriş ţiganul l-au dat la un cobuzar turc anume Curtu de l-au învăţat cobuzul . . .". Însemnarea ne duce la interpretarea lui în sensul propriu al cuvîntului, adică e vorba de qopuzul turcesc, instrument ce ajunsese atunci, probabil, la modă. De aceea, în ce privește *cobza* așa cum o vom cunoaște și noi pînă azi, mai sigure ni se par : documentul din 1662 prin care „se face mărturie pentru țiganul Mitropoliei, Petru cobzar"[27] și documentul privind procesul din 1689, „pentru Nicolai Ungureanu cobzar țigan", unde atestarea instrumentului implică o practică prealabilă cu acest instrument [28]. Cel mai puternic argument ni-l servește însă pictura de la Hurez din 1692 publicată de C. I. Bobulescu, dovada indubitabilă a existenței cobzei la acea dată (foto nr. 6).

---

[23] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 79.
[24] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 492.
[25] C. Bobulescu, *Lăutarii noştri . . .*, p. 29.
[26] C. Cr. Ghenea, *op. cit.*, p. 100, nota 2.

Începînd cu sec. al XVIII-lea, mențiunile despre „cobză" și „cobzar" se înmulțesc. Ținînd seama de precizările de mai sus privind cobza și apariția ei la noi în sec. al XVII-lea, se cuvine să acordăm atenție și să revedem și traducerea făcută de B. P. Hasdeu citatului din cronica lui M. Strijkowski [29], din 1574, privitor la instrumentele muzicale : „Faptele oamenilor renumiți sînt celebrate prin cîntece cu acompaniamentul vioreloru, alăuteloru, cobzeloru și arfeloru". Traducătorul a folosit similitudinea fonetică și de semnificație din sec. al XIX-lea a cuvîntului „kobza" din limba polonă cu „cobza" din cea română, traducîndu-le ca atare ; probabil că Hasdeu nu a cunoscut sau nu a ținut seamă și de al doilea înțeles pe care cuvîntul „kobza" l-a avut în trecut, și anume pe acela de *cimpoi*. Deci, „kobzach" din însemnările lui Strijkowski era mai firesc să fie tradusă cu înțelesul de „cimpoi", dacă ținem seama de următoarele argumente :

1) este puțin probabil ca într-o formație instrumentală din Moldova sec. al XVI-lea să fi existat două instrumente muzicale cu coarde ciupite, asemănătoare ca formă, funcție și sonorități — lăuta și cobza —, unul de circulație internațională și altul de importanță locală, pe care M. Strijkowski să le fi cunoscut în egală măsură prin denumirile lor moldovenești ;

2) călătorul polonez a denumit instrumentele văzute *folosind terminologia în uz din patria sa* ;

3) la numai 20 de ani de la trecerea acestuia prin Moldova, la curtea lui Aron Vodă (1591—1597) erau foarte prețuite cimpoaiele [30] ;

4) Niccolo Barsi, la 1633, între alte instrumente utilizate la curtea domnească, semnalează în scrierile lui și instrumentul *sordellino* [31], care este un fel de cimpoi ;

Deci, conform mărturiei lui M. Strijkowski, instrumentele aflate la curtea domnească la sfîrșitul sec. al XVI-lea și începutul celui de-al XVII-lea erau : gusla sîrbească, lăuta, cimpoiul și harpa ; nici vorbă ca printre ele să se fi numărat *cobza* zilelor noastre.

În concluzie putem spune : a) în secolele XV—XVII instrumentul cunoscut și răspîndit la noi este *lăuta*, aceeași ca în întreaga Europă ; b) *cobza* este instrumentul autohton care se dezvoltă în sec. al XVII-lea din lăută şi coexistă alături de ea, substituindu-i-se în practica muzicală ulterioară ; c) cobza va cunoaşte mai multe denumiri ; d) pentru o perioadă de timp, sub denumirile cobzei — instrument cu coarde — se va afla şi un instrument de suflat — probabil cimpoiul —, prin transmutarea de la polonezi la noi a dublei semnificaţii a cuvîntului ,,kobza" ; e) folosirea instrumentelor se face conform modei timpului şi sînt utilizate la noi în aceeaşi măsură de clasa feudală, ca şi de masele populare ; f) funcţia principală a lăutei — purtătoare de melodie —, ca şi terminologia ei proprie vor fi preluate pe rînd de alte instrumente şi în mod deosebit de vioară[32].

---

[27] C. Bobulescu, *Lăutarii noștri* ..., p. 40, nota 4.

[28] Cr. C. Ghenea, *op. cit.*, p. 107.

[29] El. Dolinescu, *Date noi cu privire la instrumentele muzicale folosite în Țările românești în prima jumătate a sec. al XVII-lea*, în „Muzica", XIII, 7/1963, p. 43—45 ; El. Dolinescu, *Date despre folclorul muzical românesc la călătorii din prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în „Revista de etnografie și folclor", X, 3/1965, p. 272. Dăm citatul lui M. Strijkowski în original, după aceste două lucrări : „ ... Zacnjek ludzi dizieie skaladnymi wierszami spiewaia, przi *Skrzypicach Które Serbskimi* zowremy, lutniach, kobzach y arfach ... " [*lutniach* se traduce prin lăută, iar *kobzach* prin cimpoi].

[30] C. Bobulescu, *Lăutarii noștri* ..., p. 15.

[31] El. Dolinescu, *Date despre* ..., p. 270, nota 5.

---

[32] Fotografiile au fost făcute de către F. Georgescu şi C. Popescu.

„PODUL DE LA TINGRELE”

GH. I. NEAGU

§ 1. De presupusul toponimic „*Tingrele*”, întîlnit în colinde, se ocupă V. Bogrea în două rînduri. Mai întîi, notează în treacăt, în seria unor *Toponimice sud-orientale în poezia poporană* [1] : „obscur e « podul de la Tingrele »”. Citatul e luat dintr-o colindă putneană din colecţia Baronzi (ed. Iorga, p. 26). În dreptul lui „*Tingrele*” dă în paranteză : (*Tengr-ili*, « Ţinutul Mării »? cf. „un pod pistă Marea”, în Giuglea—Vîlsan, p. 225). Mai jos adaugă : „de «podu pe la *tingrele*, în casa de peste drum », şi « poduri pe la *tingrele*, care trec porcii pe ele » se vorbeşte şi-n varianta (tot buzoiană) din Convorbiri literare, XXV, pp. 846, 847”.

V. Bogrea revine asupra termenului în *Articole mărunte. Din onomastica folclorică.* Cităm în întregime : „*Podul de la Tingrele.* Se pomeneşte într-o colindă putneană din colecţia Baronzi (ed. Iorga, p. 26). Dacă e vorba de « un pod pistă Marea », ca-n *Iana Sînziana* din col. Giuglea — Vîlsan (p. 225), acel *Tingrèle* ar putea fi v. ung. *tengerelv*, *tengerelű* « transmarinus » ” [2].

§ 2. Cîteva observaţii se impun de la început :

— V. Bogrea consideră pe „Tingrele” toponimic, probabil şi pentru faptul că l-a găsit ortografiat cu majusculă ;

— îi propune un etimon unguresc (*Tengr-ili*, apoi *tengerelv*, *tengerelű*), fără să fie convins de apropierea ce face, căci condiţionează etimologia propusă de faptul ca termenul discutat să aibă înţelesul de „un pod pistă Marea”, vers luat din balada fantastică *Iana Sînziana* ;

— V. Bogrea cunoaşte termenul din două colinde : unul putnean, altul buzoian. Cînd reia discuţia, nu mai citează decît primul text, pe al doilea îl elimină fără să arate motivele, pe care noi le bănuim : în colindul buzoian, *tingrele* nu mai e redat cu majusculă, deci nu mai e simţit ca toponimic, iar culegătorul îl notează cu semnul îndoielii privind exactitatea redării lui : „Făcut-am poduri la tingrele” (sic !) [3].

---

[1] „Dacoromania”, II, p. 410, nota 2.

[2] „Dacoromania”, IV (1924—1926), partea a II-a, Cluj, 1927, p. 873.

[3] „Convorbiri literare”, XXV, nr. 10, din 1 ianuarie 1891, p. 846.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 2, p. 147—152, Bucureşti, 1967

— V. Bogrea nu a cercetat variantele colindelor în care a găsit termenul care formează obiectul discuției sale; nu a ținut seamă de contextul în care apare el; mai mult chiar, cînd a vrut să-i precizeze sensul — pe care i l-ar fi dorit ca să-i justifice etimonul propus — s-a referit la un vers dintr-o baladă fantastică;

— V. Bogrea nu a pornit de la cercetarea faptelor, ci de la ideea exprimată categoric în acești termeni: ,,Cîntecul nostru popular răsună de ecouri istorico-geografice sud-orientale de cel mai mare preț, care n-au fost cercetate și puse în lumină pînă acum ''[4].

§ 3. Folosind asemenea procedee, nu-i surprinzător faptul că soluția adevărată — mult mai simplă și mai la îndemînă — nu a fost găsită. De altfel, și alteori, procedînd la fel, V. Bogrea a emis ipoteze eronate. J. Byck constată o asemenea eroare în recenzia pe care V. Bogrea o face *Psaltirii scheiane*, ed. I. A. Candrea. J. Byck scrie: ,,Fără să fi confruntat versiunea românească cu textul latin, V. Bogrea emite ipoteza: « Enigmaticul *findiș* . . . n-ar putea fi ung. *fentes* ,,înălțat, loc ridicat'' (cf. *3 obraze, de veaci susure* și *seamere* de la p. urm.)? »'' J. Byck dovedește că *findiș* nu-i decît forma coruptă a lui *fiindu-și*, datorită unui copist mai puțin instruit [5].

O altă ipoteză greșită a lui V. Bogrea este corectată de N. Drăganu, într-o notă pe care o reproducem întocmai: ,,*Doichișel* din versurile « cel miel sugărel, berbece doichișel », citat de V. Bogrea, *Dacoromania*, II, 443, dintr-un « colind de copil » (*Arhiva Dobrogei*, II, p. 68), interpretat « de lapte » și explicat: « din sl. *dojčiti* » a alăpta, de unde și « doică » este într-adevăr *ochieșel* cu *d* protetic obișnuit în versurile populare și cu diftongarea lui *o* înainte de *ch*, cf. *oichi* < *ochi* etc.'' [6].

§ 4. S-a observat că în textele culese de dialectologi sau de folcloriști ,,s-au putut strecura deformări de tot felul, datorite culegătorilor sau informatorilor ''[7]. Dăm cîteva exemple de deformări relevate în texte folclorice: *Fugiț, datiĭne curate* (< fugi, izdate necurate); Și eu m-oi face /*Dumic* vătrăraș/ . . ./ *Dumic* dăscălaș (< . . . *d-un mic* vătrăraș / . . . /*d-un mic* . . .); S-a făcut *din mine cioară* (< . . . *diminecioară*); Pipă (lulă) cu *cintură*, / Mălai nu-i la gură (<Pipă . . . cu *ciutură* . . .) [8]. Mai dăm un exemplu din colinde: *La cizmar, mare rotar* (*La acest măr, mare, rotat*) [9].

§ 5. La exemplele de mai sus, vom mai nota cîteva întîlnite de noi în texte folclorice sau în liste de cuvinte dialectale. Gr. Brîncuș înregistrează *răjele*, s. pl. cu sensul de ,,dezastre, rele'' ca existent în ,,bocete și alte producții populare din raioanele Tg. Jiu și Baia-de-Aramă'' [10]. Leontin Ghergariu a lămurit că avem de-a face cu o rostire regională: ,,*ră jele* = jale rea, jale chinuitoare, apăsătoare'' [11]. Într-o altă listă de ,,cuvinte dialectale'' citim: ,,*dintruele* — un morb, în care te dor toate încheieturile, după ce te pui la șezut pe ceva sau te culci nu te mai poți scula în picere, îți înțepenesc toate membrele. *A zăcea dintruele*"[12]. Este clar că avem de-a face cu credința populară în *Iele*; deci *dintruele* = dintru *Iele*, din *Iele*.

---

[4] V. Bogrea, *Toponimice sud-orientale în poezia poporană*, în ,,Dacoromania'', II, p. 403.

[5] J. Byck, *Între filologie și lingvistică*, în ,,Limba română'', IX (1960), nr. 2, p. 30—31.

[6] ,,Dacoromania'', V (1927—1928), p. 352.

[7] J. Byck, *art. cit.*, p. 32.

[8] *Ibidem*, p. 29—34, unde mai sînt și alte exemple din folclor și din textele vechi.

[9] *La luncile soarelui*. Antologie a colindelor laice. Ediție îngrijită și prefațată de Monica Brătulescu, 1964, București, E.P.L., p. XI; vezi și ,,Studii și cercetări științifice, filologie'', Academia Republicii Socialiste România, Filiala Iași, 1962, an. XIII, fasc. 1, p. 75.

[10] ,,Cum vorbim'', IV, nr. 1 (ianuarie 1952), p. 36.

[11] Leontin Ghergariu, *Note lexicale*, în ,,Limba română'', X (1961), nr. 2, p. 125.

În colecția Tocilescu, p. 1053, citim:

Am o mîndră ca o cruce
Și la lucru n-o pot duce.
Dimineața-i roua rece,
Peste zi să prea-încălzește,
Sara cam pe la *o jînă*
O chișcă țînțari de mînă.

Aici *o jînă* este cuvîntul „ojină" = „moment al zilei situat la jumătatea timpului dintre amiază și asfințit; gustare care se ia în acest moment al zilei"[13]. Un culegător experimentat de texte populare, Chr. N. Țapu, dă, în aceeași colecție, p. 814: „Secerai pîn'la *ojină* (vecernie)"[14].

Feciorul pînă-i fecior,
Tot de fete-i este dor.
Da cît el s-o însura
Minte-n el s-o sătura[15].

Minte-n el este în realitate regionalul *mintenel*[16] = imediat, numaidecît. Numele deformate ale celor doi doctori fără de arginți, *Cosma și Damian*, serbați sub numele de *Cosmandin*[17], se întîlnesc în descîntece din Țara Hațegului: Amin, amin, / *Cozmă de amin*[18] sau asociat cu alt nume deformat: Amin, amin,/*Cosmă de vin*, Descîntecul *Iosîntin Măriei — Mare*...[19].

În munca de teren se întîlnesc deseori forme greșit interpretate de transmițătorii de folclor. Un copil transcrie într-un colind: Ce mai mere roșioare! / Adunați și voi, cocoane, / Și puneți *în trei icoane*.

În alt colind, informatorul dicta:

De mari bucuria lor,
Munți de piatră-au odrăzlit,
Văi adînci *au povenit*,
Fîntîni seci au izvorît,
Crîng uscat
frunza i-a dat.

---

[12] „Comoara satelor", IV, nr. 2 (februarie 1926), p. 27.

[13] DLRM, p. 560.

[14] Cuvîntul e cunoscut mai ales din Ardeal (I. Pop Reteganul, *Povești ardelenești*, V, apud DLRLC, vol. III, p. 261; apoi *Folclor din Transilvania*, vol. II, la lexic; dicționarul lui L. Șăineanu îl dă ca moldovenism.

[15] I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*, p. 176, text nr. 217.

[16] Vezi *minteni*, *mintenaș*, în „Materiale și cercetări dialectale", I, București, Edit. Academiei, 1960, p. 80, 181, și la A. P. Bănuț, *Tempi passati. Evocări*, București, E.P.L., 1965, p. 282.

[17] I. Aurel Candrea, *Folclorul medical român comparat*, București, Casa Școalelor, 1944, p. 84, 209, 418.

[18] Ov. Densusianu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, p. 99, 343.

[19] *Clopotiva, un sat din Hațeg*, II, București, f.a., p. 351, 353, 356, 464. Vezi și N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, *Epoca influenței sud-slave*, București, 1929, p. 143.

Formele subliniate sînt pentru „*între icoane*" și „în văi adînci *apă a venit*" [20].

§ 6. Marea frecvență a cuvintelor stîlcite relevate în textele populare, dintre care am dat cîteva, ne impune să ținem seama de acest fenomen în interpretarea unor asemenea cuvinte. V. Bogrea a găsit forma *tingrele* în două colinde. Pentru înțelegerea ei trebuie să ținem seama de contextul în care apare și de mediul geografic-economic pe care-l oglindesc textele respective. Ținînd seama de aceste două puncte de vedere, nu ne vom depărta de realitate, vom respecta realismul caracteristic literaturii populare. Ruperea de realitate și speculația abstractă l-au îndepărtat pe V. Bogrea de adevăr. Cum vom arăta, cuvîntul *tingrele* nu-i un toponimic și el se explică în cadrul contextului colindelor-variante din care a fost luat.

În discuția sa, V. Bogrea pornește de la două colinde : unul putnean, altul buzoian. În sprijinul argumentării sale aduce un vers dintr-o baladă fantastică. Forma *tingrele* se întîlnește în colindele avînd ca temă mulțumirea și răsplata aduse omului de faptele sale bune. În cadrul acestei teme, colindele prezintă deosebiri după condițiile de viață specifice regiunii în care circulă ele. În baza colindelor care ne-au stat la îndemînă, vom arăta elementele între care se încadrează și *tingrele*.

Cel căruia i se adresează colindul și-a cîștigat locul în rai pentru faptele sale bune : și-a pus *casa* lîngă drum — în Ardeal e vorba de *stînă* — și *a săturat flămînzii, a adăpat însetații, a îmbrăcat despuieții, a încălțat desculții, a încălzit friguroșii.* „La marginea drumului, / La mijlocul cîmpului, / Puțuri am făcut / Cu apă de băut" [21]. La acestea, în alte colinde se mai adaugă : *Puțuri* (*fîntîni*) *reci / la cîmpuri seci*, *'n cîmpurele puțurele, fîntîni reci pe la poteci, cruci la răspîntii, cruci la drum, fîntînele-n pădurele, puțurele-n cîmpuri grele, s-adape plugari la ele* ; *puțuri la cîmpuri, puț lîngă drum, puțuri reci în cîmpuri seci* [22]. Alături de *puțuri*, sursă de alimentare cu apă, se vorbește și de *pod, poduri, podurele.* Cităm, cu unele amănunte, partea privitoare la *pod*, întrucît ne apropiem de problema care ne preocupă : *Poduri tari la ape mari* ; *Poduri grele la direle* ; Fapt-am *poduri în locuri rele*, / Unde trec poveri pe ele ; *Poduri grele, late, rele* (?) Și trec mărfuri pe ele ; . . . *poduri peste gloduri* ; *podurele-n cîmpurele* și . . . *poduri late, grele* / Trec care pohorate ; *Podurele-n ape grele,* / Să treacă mărfuri pe ele / ; *Poduri peste vaduri grele,* / Cîți treceau / Toți mulțumeau ; . . . *pod pe la grindee,* / Să treacă cară cu fîn pe ele ; . . . am fapt / *podurele-n locuri grele* / și . . . am fapt / *-n sloate grele* / *podurele,* / poveri grele trec pe ele ; *Podurele late, grele* / De trec povărași pe ele ; *Pod pe rîuri grele* . . . , *'ntindeți, podu pisti glodu* ; *Pe la gloduri* / *Făcut-am poduri* [23].

---

[20] Cf. Gh. I. Neagu, *Colinde din Ialomița*, Roșiorii-de-Vede, 1946, p. 47.

[21] T. T. Burada, *O călătorie în Dobrogea*, Iași, 1880, p. 38—42 ; Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, 1914, p. 92, text 126, I, p. 93, nr. 128, p. 160, nr. 90 ; N. Păsculescu, *Literatura populară românească*, București, 1910, p. 7, nr. 7 ; *Antologia folclorică din Ținutul Pădurenilor* (Hunedoara), alcătuită de Emilia Comișel ș.a., București, Editura muzicală, 1959, p. 36—7, text 7, p. 45—6 ; T. Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, 1925, p. 77, text CCCXLII, p. 78, text CCCXLIII ; Sabin Drăgoi, *303 colinde*, Craiova, f. a., p. 78—79, text 73 ; A. Bîrseanu, *Cinci-zeci de colinde*, Brașov, 1890, p. 9, text XI ; *Colinde*, culegere întocmită de G. Breazul, București, 1938, p. 100, text 68 ; N. Niculescu, *La vîrful la nouă meri*, în „Școala Ialomiței", VI, nr. 1—2 (ianuarie—februarie 1935), Călărași, p. 35.

[22] Gh. Cucu, *200 colinde populare*, București, 1936, p. 92, text 72, p. 71—73, nr. 55 ; Mihail Vulpescu, *Cîntecul popular românesc*, București, 1930, p. 160—162 ; T. Pamfile, *Culegere de colinde, cîntece de stea, vicleime, sorcove și plugușoare*, București, B.P.T., seria veche, nr. 734—5, p. 32—33, nr. 16 ; I. I. Răuțescu, *Colinde*, culese de . . . din comuna Dragoslavele, jud. Muscel, București, f.a., în Bibl. „Dumineca poporului", nr. 1, 32—33 ; N. I. Dumitrașcu, *Carte de stea și colinde*, București, 1935, p. 85—87 ; Vasile I. Popovici, *Cîntece* (*colinde*) *de Crăciun și Anul nou*, București, 1934, p. 46—49 ; Teodor Bălășel, *Versuri populare române*, vol. I, cărticica I, p. 44—46, text 21 ; „Dacia", nr. 8 (mai 1942), p. 8 ; Gh. I. Neagu, *Colinde din Ialomița*, Roșiorii-de-Vede, 1946, p. 10, 49 ; N. Păsculescu, *Literatura populară românească*, București, 1910, p. 8, nr. 8 ; G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, p. 29, 30—31 ; I. G. Dimitriu, în „Preocupări literare", III, nr. 2 (februarie 1938), p. 73—74 ; C. A. Ionescu , *Colinde*, Sibiu, 1944, p. 110.

Din citatele date se vede că *podul* și *puțul* sînt două lucruri pe care le poate face oricine și — ca toate celelalte — ele sînt făcute pentru înlesnirea plugarilor : *puțurile* sînt puse ,,lîngă drum'' ,,s-adape plugarii la ele'', *iar podurile,* ca să treacă ,,poveri (grele)'', ,,mărfuri'', ,,care pohorate'', ,,cară cu fîn''. . .

Din cîte cunoaștem, numai în două colinde s-a înregistrat forma *tingrele,* pusă în discuție de V. Bogrea : / Făcut-am *poduri la tingrele* (sic)/ . . . / cu *poduri pe la tingrele* / Care trec poveri pe ele [24] ; a doua consemnare a *podului de la tingrele* o aduce V. Bogrea dintr-o colindă putneană din colecția Baronzi (ed. Iorga, p. 26)[25].

Alte trei variante aduc forma adevărată a cuvîntului, înlăturînd, în mod convingător, etimonul maghiar la care se gîndea V. Bogrea. Iată aceste forme : *Fapt-am poduri la tini grele* / . . . *Cu poduri de la tini grele,* / Sî triacî cari pă iele / Încărcati și dișărti [26], *Podurele* / *La tini grele,* / *Cîți* treceau, / Toți mulțămiau [27], / *Podurile pe la tini grele* [28]. Observăm că textele care dau *tingrele* provin din locuri învecinate cu cele care dau *tini grele,* anume Putna și Buzău față de Rîmnicul Sărat, Brăila și Ialomița.

§ 7. Faptele prezentate pînă aici duc la un anume mediu geografic, *cîmpia,* unde orientarea se face prin semne puse de om (*cruci la răspîntii, cruci la drum*) și unde procurarea apei este o problemă, de aici insistența asupra *puțurilor.* Mai puțin e folosit termenul *fîntînă.* O altă problemă pentru viața economică a cîmpiei era cea a drumurilor, desfundate și devenite impracticabile în timpul ploilor și dezghețurilor ; de aici nevoia de *poduri* la *ape mari,* în *ape grele, peste vaduri,* în *zloate grele, peste glodu, pe la gloduri,* la *tingrele, la tini grele, pe rîuri grele, în locuri grele*(*rele*), *în cîmpurele* (care ar putea fi chiar *cîmpuri rele*), pe la *grindeie,* la *direle* . . . E de observat formularea diversă a motivului *podului* ; mai este de reținut că tocmai aici găsim două notări cu semnul îndoielii : *Poduri grele, late, rele* (?) [29] și . . . *poduri la tingrele* (sic)[30].

În colindele citate, faptele bune care au adus mulțumirea și fericirea celui care le-a făcut pun în evidență omenia omului din popor. Ele sînt caracteristice vieţii şi mentalităţii omului din cîmpie şi sînt toate uşor de îndeplinit de oameni obişnuiţi, de oameni din mulţime, nu de eroi cu însuşiri supranaturale. Ele subliniază realismul colindelor discutate. În *Iana Sînziana*, baladă fantastică, « pod pistă Marea » intră în seria faptelor greu de realizat impuse tocmai pentru a împiedica ceva inadmisibil, în speţă legătura incestuoasă dintre frate şi soră. Elemente asemănătoare se întîlnesc şi în basme [31]. Contextul în care se află în colinde *tingrele* dovedeşte că nu-i ceva irealizabil şi că în vecinătatea în care se află apare ca ceva ciudat, de neînţeles, dacă l-am lua ca egal cu *tengerelŭ* = *transmarinus* = = ,,*un pod pistă Marea*'', cum se gîndea V. Bogrea. Pentru înţelegerea lui *tingrele* trebuie să rămînem în cadrul realităţii pe care o atestă variantele colindelor. Termenul se încadrează perfect în context dacă înţelegem că este o formă rezultată din contopirea a două cuvinte cu existenţă separată (,,tini grele''), cum am văzut că ele se întîlnesc în trei colinde. Procedeul acesta al contopirii a două cuvinte este frecvent în textele populare. Am discutat mai sus (§ 5) trei asemenea cazuri : *răjele*, *dintruele*, *au povenit*. Un motiv care a dus la contopire (*tini* + *grele* > *tingrele*) este şi faptul că în cîmpia Dunării — aria geografică a colindelor cu elementele discutate aci — nu este cunoscut vorbirii curente cuvîntul *tină*, caracteristic Ardealului; pentru noţiunea de *tină*, în aria subdialectului muntean, este caracteristic *noroi*, faţă de glod, imală, tină, nămol etc.[32].

---

[23] Vezi nota 22.

[24] C. N. Mateescu, *Colinde populare,* în ,,Convorbiri literare'', XXV, nr. 10 (1 ianuarie 1891), p. 846, 847, din com. Săgeata, jud. Buzău.

[25] V. Bogrea, în ,,Dacoromania'', II, p. 410, nota 2 ; IV (1924—1926), partea a II-a, Cluj, 1927, p. 873. N-am văzut colecția Baronzi.

[26] Ion Diaconu, *Folclor din Rîmnicul-Sărat,* II, p. 89—92, com. Oghilești.

[27] T. Pamfile, *Crăciunul,* Studiu etnografic, București, Leipzig, Viena, 1914, p. 102, nr. 107, dintr-un ms. brăilean.

[28] În ,,Lumina pentru toți'', an. III, nr. 7 (decembrie 1887), p. 318—319, *Colindul cel mare,* cules de învăț. Dobre Ștefănescu (Grindu, Ialomița).

[29] Mihail Vulpescu, *op. cit.,* p. 160—162.

[30] C. N. Mateescu, *op. cit.,* p. 846 ; mărturisim aici că notarea *podurele late, grele,* făcută în culegerea *Colinde din Ialomița,* p. 10 și 49, nu ne mulțumea pe deplin.

§ 8. În concluzie, *tingrele* nu-i un cuvînt cu existenţă obiectivă. El se lămureşte pe deplin şi fără nici o greutate, dacă îl privim în cadrul realităţii pe care o oglindesc textele care ni l-au transmis.

---

[31] Vezi G. Călinescu, *Estetica basmului*, Bucureşti, E.P.L., 1965, cap. *Incestul*, p. 273—276.

[32] Romulus Todoran, *Noi particularităţi ale subdialectelor dacoromâne*, ,,Cercetări de lingvistică'' (Cluj), VI, nr. 1 (ianuarie-iunie, 1961), p. 59 şi 64, harta nr. 7 (cuvîntul noroi).

NOTE ŞI RECENZII

Al XIII-lea Congres al Uniunii Folcloriştilor Iugoslavi [Savez Udruženija Folklorista Jugoslavije], Dojran 15—18 sept. 1966

„Savez Udruženija Folklorista Jugoslavije" constituie, datorită interesantelor ei congrese, un prilej de confruntare ştiinţifică nu numai pentru folcloriştii iugoslavi, dar şi pentru specialiştii din străinătate.

Congresele anuale au loc cu regularitate, prin rotaţie, în fiecare dintre cele şase republici federale. De aceea, şi tematica congreselor cuprinde în mod obligatoriu probleme izvorîte din specificul folcloric al regiunii respective. De asemenea, diferite spectacole şi manifestări folclorice, care au loc în timpul congresului, contribuie la reliefarea bogăţiei folclorice regionale.

Ultimul congres a avut loc în Macedonia între zilele de 15—18 septembrie, în pitoreasca localitate climaterică Dojran, situată pe malul lacului cu acelaşi nume, şi a fost organizat sub prezidenţia dr. Galava Palikruşeva din Skopje.

Lucrările congresului s-au axat pe trei probleme principale : I. Folclorul macedonean ; II. Folclorul în condiţiile noi ale dezvoltării sociale şi III. Mitul naşterii în tradiţia populară. Au participat 142 de persoane : folclorişti, muzicologi, literaţi şi etnografi, printre care 30 de specialişti din străinătate : U.R.S.S., Republica Socialistă România, R.D.G., R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacă, R. P. Ungară şi Turcia.

Delegaţia română a fost compusă din : S. Drăgoi, maestru emerit al artei, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, conducătorul delegaţiei, Al. Amzulescu, G. Suliţeanu, E. Nestor şi A. Giurchescu, din partea Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti, Vera Proca Giortea şi Em. Comişel din partea Ministerului Învăţămîntului.

La acest congres s-au prezentat 87 de comunicări, printre care 27 au fost ţinute de către reprezentanţi ai delegaţiilor străine. Membrii delegaţiei române au ţinut următoarele comunicări : S. Drăgoi, *Mitul naşterii în tradiţia populară* ; Al. Amzulescu, *Cîntecul epic în folclorul românesc* ; G. Suliţeanu, *Determinante şi caracteristici în etapa actuală a evoluţiei folclorului muzical român* ; A. Giurchescu, *Evoluţia dansului popular românesc şi metoda cercetării sale în condiţiile noi ale societăţii actuale* ; E. Nestor, *Aspecte evolutive ale folclorului român contemporan* ; Vera Proca Giortea, *Sistematizarea formelor de dans popular* (Proiect de discuţie) ; Em. Comişel, *Elementele evoluţiei folclorului muzical român.*

Deschiderea congresului a avut loc în dimineaţa zilei de 15 septembrie în sala de festivităţi a hotelului Polin. Modalitatea de prezentare a comunicărilor a fost aceea de repartizare a celor trei probleme generale pe cinci secţii. Astfel : I. *Folclorul macedonean* (Secţia 1), sub prezidenţia dr. Kiril Penuşliki, secretar : dr. Cveta Organdzieva. S-au ţinut 35 de comunicări. Cu acest prilej s-au evidenţiat probleme specifice impuse de cercetarea folclorului macedonean atît în ceea ce priveşte metodologia studierii, cît şi anumite genuri şi categorii folclorice reprezentative, ca de pildă diferite aspecte ale cîntecului epic în ceea ce priveşte conţinutul său social-istoric. O importanţă deosebită s-a acordat astfel cîntecului revoluţionar al partizanilor

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 2, p. 153–166, Bucureşti, 1967

din ultimul război mondial, relevîndu-se în aceasta procesul de creaţie ca o continuitate a tendinţei şi luptei de eliberare prezente în vechile cîntece epice macedonene create în timpul ocupaţiei turceşti.

II. *Problema dezvoltării folclorului în noile condiţii ale vieţii sociale* a fost dezbătută în cadrul a două secţii: a) *Literatura populară şi obiceiurile*: preşedinte dr. Valens Voduşek. În cadrul acestei secţii s-au ţinut 17 comunicări tratînd diferite aspecte ale poeticii populare şi ale metodologiei folcloristicii moderne.

b) *Muzica populară*: preşedinte dr. Cvetko Richtman. Aci s-au prezentat 12 comunicări privind în cea mai mare parte anumite caracteristici morfologice ale structurii muzicii populare şi în special ale ritmului.

Tematica abordată în cadrul cele de-a doua probleme generale a congresului a demonstrat situaţia actuală a folclorului literar, muzical şi coregrafic nu numai în R.S.F. Iugoslavia, ci şi în celelalte ţări reprezentate la congres. Cu acest prilej s-au evidenţiat unele aspecte comune, ca de pildă procesul rapid de transformare a folclorului în etapa actuală a evoluţiei sale, dispariţia unor categorii de cîntece şi obiceiuri, influenţa mijloacelor moderne de răspîndire a folclorului (radio, televiziune, mişcarea artistică de amatori, educaţia muzicală şi un întreg proces de culturalizare). De asemenea aceste comunicări au mai prezentat şi o privire generală asupra unor diferite stadii ale evoluţiei folclorului în etapa actuală a dezvoltării sociale din diferite ţări ca: R. S. F. Iugoslavia, Republica Socialistă România, R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacă, R. D. Germană, R. P. Ungară şi de asemenea gradul diferit în care folclorul constituie în aceste ţări parte integrantă din cultura naţională. În această privinţă comunicările delegaţiei române au prezentat situaţia folclorului românesc în etapa actuală, arătînd că, dacă unele categorii folclorice vechi sînt sortite unei dispariţii treptate, altele se menţin, schimbîndu-şi conţinutul şi astfel încadrîndu-se pe un nou drum rămîn în fondul tradiţional viu. Totodată s-a mai arătat că efervescenţa vieţii sociale moderne îşi găseşte un ecou puternic în viaţa folclorică actuală, fapt necesitînd şi pentru cercetător noi metode şi mijloace de investigaţie.

III. *Mitul naşterii în tradiţia populară:* preşedinte dr. Petar Vlahovici, secretar Nic. Bonifacici-Rozin. În această secţie s-au ţinut 17 comunicări.

Discuţiile care au avut loc la sfîrşitul fiecărei zile de lucru au evidenţiat pe lîngă diferitele aspecte ale problemelor principale şi alte probleme privind procesele care apar în structura morfologică, poetică, muzicală şi coregrafică a fenomenului folcloric, ca o caracteristică a etapei sale actuale de evoluţie.

Concomitent cu lucrările celorlalte secţii s-a desfăşurat activitatea secţiei de studiu a dansului popular sub prezidenţia Miliţei Ilijin. Astfel grupul internaţional de coreologie din cadrul Consiliului Internaţional de Muzică Populară, la invitaţia comitetului de organizare a congresului Asociaţiei Folcloriştilor Iugoslavi, a ţinut a cincea sesiune de lucru, concomitent cu desfăşurarea congresului de la Dojran.

Discuţiile s-au axat în jurul referatului *Sistematizarea formelor de dans popular* prezentat de Vera Proca Ciortea şi al coreferatului prezentat de Eva Kröschlova (R. S. Cehoslovacă) despre *Principiul înlănţuirii şi al grupării în formele de dans popular.*

În concluziile acestei sesiuni de lucru, s-a hotărît redactarea definitivă a terminologiei privind unităţile componente ale dansului, precum şi definitivarea redactării „formelor" de dans popular. Viitoarea sesiune de lucru va avea loc la finele lunii ianuarie 1967 la Potsdamm (R.D.G.). Anca Giurchescu şi Kurt Petermann vor pregăti proiectele de discuţie. Toţi membrii grupului vor prezenta analize de dansuri populare, întrucît jumătate din timpul de lucru va fi dedicat problemelor de analiză structurală a dansurilor populare.

Ca o completare a şedinţelor congresului au mai avut loc diferite alte manifestări. Astfel s-au putut urmări cîteva interesante dansuri macedonene denumite „Rusalii", interpretate de către o echipă de tineri artişti amatori din Gevgelia (dansuri foarte îndeaproape înrudite cu cele ale obiceiului românesc de Rusalii „Căluşul"). De asemenea s-au prezentat filme documentare privind folclorul macedonean şi al altor ţări participante la congres. După închiderea congresului a avut loc o excursie de o zi prin cîteva localităţi din sudul Macedoniei (Kavadarci, Prilep), cu ocazia căreia s-a asistat la sărbătoarea „culesul viilor" la Kavadarci şi s-au vizitat cîteva obiective istorice importante.

Ca şi în ceilalţi ani Congresul „Savez Udruženija Folklorista Jugoslavije" a constituit un prilej de prezentare a unor interesante comunicări, ce au reuşit să antreneze un număr mare de specialişti în fructuoase schimburi de păreri. Datorită acestui fapt congresul reuşeşte să ocupe un loc important în mişcarea folcloristică internaţională.

G. Suliţeanu

Simpozionul: „*Arta populară românească din sud-estul Transilvaniei*", (19–20 XI 1966)

Cu cîţiva ani în urmă, Casa raională de cultură din Rupea şi-a însuşit frumosul obicei ca la sfîrşitul perioadei de intensă muncă artistică (iarnă — primăvară) să-şi întocmească un ansamblu folcloric raional, al cărui repertoriu să reprezinte tot ce poate fi valoros şi caracteristic din satele şi comunele raionului, constituind o sinteză artistică difuzată şi valorificată — prin turnee (mai—iunie) — în celelalte raioane limitrofe.

Pentru sprijinirea cît mai temeinică a acestei acţiuni, cu scopul de a găsi forme noi metodologice de cercetare şi de aprofundare a faptelor de folclor şi de etnografie, privite în autenticitatea şi viabilitatea lor intrinsecă, s-a iniţiat — pentru prima dată — acest simpozion de amploare neobişnuită într-un asemenea cadru.

Simpozionul a fost bine organizat şi tot aşa de bine gîndit. Criteriile ce i-au stat la bază se pot concretiza în cîteva idei, aşa cum se desprinde şi din observaţiile tov. Ion Meiţoiu de la Casa centrală a creaţiei populare: 1. cunoaşterea directă a zonei folclorice şi etnografice în cercetare; 2. organizarea unei asemenea acţiuni trebuie realizată pe bază ştiinţifică; 3. desfăşurarea să cuprindă aspecte multilaterale de artă populară şi să fie spectaculoasă; 4. cercetarea fenomenului folcloric şi de artă populară, în general, poate să cuprindă o arie mai extinsă sau mai restrînsă (în afara sau în interiorul graniţelor administrative).

Caracterul ştiinţific al simpozionului s-a remarcat, pe de o parte, prin participarea activă a etnografilor şi folcloriştilor din instituţiile de profil din regiune (Muzeul Brukenthal, Muzeul regional de artă populară, Palatul culturii, revista „Astra"), precum şi prin invitarea pentru a face expuneri şi comunicări a unor cercetători şi metodişti din instituţiile centrale de specialitate din Bucureşti (Institutul de etnografie şi folclor, reprezentat prin participarea subsemnatului, Casa centrală a creaţiei populare, Muzeul satului, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România), iar pe de altă parte, prin numărul, varietatea problematicii şi documentarea comunicărilor susţinute.

Programul acestei manifestări artistice a cuprins următoarele părţi: a) expoziţia de artă populară din raionul Rupea, b) discuţii la masa rotundă cu meşteri şi interpreţi populari din raioanele Rupea şi Făgăraş, c) comunicări pe teme etnografice şi d) comunicări pe teme folclorice urmate de o *şezătoare folclorică* (?) intitulată: „Pe Mureş şi pe Tîrnave". Într-un cuvînt, simpozionul a avut o înfăţişare sincretică şi spectaculoasă.

Simpozionul a fost deschis de academicianul Victor Eftimiu, care, în cuvîntul său, a apreciat utilitatea acestei manifestări şi a făcut consideraţiuni de ordin general asupra procesului de universalitate a literaturii şi artei româneşti inspirate din folclor. În acest spirit — în sens istoric —, a evocat figurile strălucite ale culturii şi artei româneşti, stăruind cu patos asupra lui V. Alecsandri, A. Mureşianu, M. Eminescu, Al. Macedonski, G. Coşbuc, P. Dulfu, I. Chendi,

O. Goga, I. L. Caragiale, I. Slavici, G. Enescu etc., dintre care unii şi-au dobîndit o faimă pe plan mondial, pentru că, aşa cum spunea maestrul, „toţi au scris despre ţară, pentru ţară, pentru popor şi din popor". Victor Eftimiu le-a consacrat pagini magistrale în opera sa poetică şi dramatică, din care — în semn de omagiu — a recitat personal: *Mărire* — imn lui Alecsandri, *Odă lui Eminescu* din piesa „Rapsozii", *Odă limbii române* şi un fragment din piesa „Cocoşul negru". Verva expunerii, forţa memoriei, ca şi patosul trăirii scenice au entuziasmat şi au schiţat o anumită linie de nobleţe şi superioritate simpozionului.

Comunicările propriu-zise, care au urmat, s-au caracterizat în ansamblu prin varietatea problemelor abordate fie din sfera etnografiei, fie din domeniul folclorului şi printr-o temeinică documentare teoretică a referenţilor, susţinută de exemplificări adecvate cu ajutorul epidiascopului, filmului, magnetofonului, sau nemijlocite — pe viu. Subiectele au fost următoarele: *Portul în sud-estul Transilvaniei* (dr. Cornel Irimie, şeful secţiei de artă populară de la Muzeul Brukenthal — Sibiu); *Ceramica în sud-estul Transilvaniei* (prof. Herbert Hoffman, muzeograf principal, Muzeul Brukenthal); *Portul popular oglindit în folclor şi unele obiceiuri de peste an* (prof. Constantin Catrina, secretarul Comitetului de cultură şi artă al raionului Rupea); *Podoaba capului la femei în satul Dopca, rn. Rupea* (înv. Ioan Iosif); *Cîteva probleme de istorie şi conţinut ale folclorului din sud-estul Transilvaniei* (Vasile D. Nicolescu, cercetător ştiinţific la Institutul de etnografie şi folclor — Bucureşti); *Aspecte ale folclorului literar: de la tradiţie la contemporaneitate* (Ioan Meiţoiu, şeful sectorului literatură din Casa centrală a creaţiei populare); *Caracteristici ale coregrafiei din raionul Rupea* (I. C. Vasiliu, metodist la Casa regională a creaţiei populare — Braşov). Majoritatea comunicărilor s-au menţinut în expunere la aria sud-estică a Transilvaniei, scoţîndu-se în evidenţă unitatea stilistică a creaţiei populare. cu toate diferenţierile structurale proprii grupurilor de sate sau chiar unui sat. Din necesităţi istorice şi metodologice comparative, prof. Herbert Hoffman a lărgit aria de cercetare a evoluţiei şi procesului de transmitere a meşteşugului olăritului şi ceramicii pînă în Oltenia subcarpatică (Horezu) sau pînă în Austria, Ungaria şi chiar Boemia. Unele comunicări şi-au limitat cercetarea la spaţiul raionului Rupea (Const. Catrina, I. C. Vasiliu), iar învăţătorul I. Iosif, şi mai restrîns, chiar la un sat (Dopca, com. Mateiaş), ceea ce a făcut ca cercetarea să fie mai detaliată, mai profundă şi, în esenţă, mai interesantă dacă ţinem seama de un anumit scop: depistarea şi valorificarea imediată a faptelor de artă populară autentică fie prin mişcarea artistică de amatori sau profesionişti, fie prin stimularea lor în practica şi viaţa particulară a oamenilor. Tocmai din acest motiv considerăm că prezentările tov. Const. Catrina, I. C. Vasiliu şi I. Iosif, ca cercetători localnici, au suscitat mai mult interes şi aprecieri unanime. Iar între aceştia s-a remarcat în chip deosebit harnicul învăţător Ioan Iosif, care a demonstrat — prin prezentarea podoabei capului la femei, diferenţiată pe vîrste (copilă, fată, mireasă, nevastă, bătrînă) şi după anumite prilejuri ceremoniale din viaţa femeii — pasiune pentru culegerea şi valorificarea creaţiilor populare. (Pentru conţinutul, verva şi coloritul stilistic al expunerii sale, comunicarea ar merita să vadă lumina tiparului.) O notă nouă în cercetarea folclorului coregrafic, aşa cum am mai spus, a adus-o coregraful I. C. Vasiliu. Aceasta constă, mai ales, în metoda comparativă de investigare pînă la cele mai mici detalii, determinînd astfel elementele stilistice diferenţiatoare ale aceluiaşi joc de la sat la sat, subliniind în acelaşi timp factorii structurali coregrafici şi muzicali care imprimă aspectul unitar al jocurilor pe toată aria zonei. Pentru demonstrare a prezentat mai multe jocuri, printre care *Fecioreasca* (din comunele Jibert, Comăna de Jos, Dăişoara şi Crihalma) şi *Pe sub mînă* (din aceleaşi comune şi Buneşti), în execuţia unor grupuri de dansatori ţărani din satele respective. Dacă pe scenă jocul se desfăşoară în ritmul real, caracteristic al melodiei, susţinută de tarafuri autentice, în cartea sa *Trei suite de jocuri populare ardeleneşti*, tipărită sub egida Casei regionale a creaţiei populare din Braşov, în 1966, deci de curînd, aceleaşi jocuri — surprinzător — apar notate de-a valma în ritm binar. Este, desigur, o eroare (vezi p. 263, 264, 265 etc.). Prezentarea sa a scos în relief resursele inepuizabile ale jocului popular din satele raionului Rupea.

În cadrul şezătorii folclorice „Pe Mureş şi pe Tîrnave", tovarăşul Nicolae Oancea, director al Casei raionale de cultură din Rupea, a încercat să aducă unele contribuţii la valorificarea folclorului literar, muzical şi coregrafic din raionul Rupea. Credem că ar fi fost necesar ca, în expunerea sa, să fi accentuat în chip special asupra criteriilor ce trebuie să călăuzească orice intenţie de selecţionare a operelor folclorice (să aibă profil artistic, să fie realiste, să fie reprezentative şi specifice zonei etc.). Expunerea şi programul trunchiat lipsit de continuitate al acestei şezători folclorice nu au acoperit sfera titlului anunţat. O şezătoare propriu-zisă trebuie să aibă un repertoriu ales, închegat şi bine echilibrat în desfăşurarea sa ca spectacol şi nu să fie doar un pretext demonstrativ al problemelor teoretice abordate. În sensul acesta este edificatoare opinia bătrînei Maria Suma de 83 de ani, care venise, împreună cu alte bătrîne, să asiste *la o adevărată şezătoare* : „Am fost şi noi aseară la gioc, da prea multă vorbărie şi pria puţin gioc şi cîntec". Totuşi şezătoarea (?) are meritul de a fi adus în scenă, printre alţi interpreţi populari, şi un strălucit instrumentist fluieraş, Gubernat Gheorghe de 37 ani, din Comăna de Jos, care a făcut dovada unei virtuozităţi şi muzicalităţi excepţionale.

Tovarăşul Ioan Meiţoiu, în comunicarea sa, a adus o contribuţie valoroasă în problema creaţiei populare noi, în sensul că a lămurit conţinutul noţiunii, integrînd-o în sfera creaţiei contemporane (vezi şi V. Adăscăliţei, *Marginalii la cercetările folcloristice*, în „Ramuri", an. II, nr. 1 (6), ian. 1965).

Simpozionul a prilejuit şi deschiderea temporară în holul C.r.c. a unei admirabile expoziţii ad-hoc a portului popular naţional, a unor unelte de utilitate casnică şi a unor piese de ceramică din raionul Rupea. Au participat comunele : Jibert, Roadeş, Jimbor, Buneşti, Dăişoara, Comăna de Sus, Comăna de Jos, Crihalma, Rupea, Ticuşul Nou, Cuciulata, Paloş şi Mateiaş. Materialele exponate au constat din : costume bărbăteşti şi femeieşti (de muncă şi de sărbătoare) ; obiecte casnice ; unelte de utilitate casnică : vîrtelniţă (roată de ţevi), capră cu lopăţele (din 1819), rîşchitor etc. Deşi zona din care se expun materialele este relativ redusă, totuşi ea se caracterizează prin bogăţia şi valoarea artistică incontestabilă a obiectelor şi prin varietatea cromatică a modelelor şi a cusăturilor, de o fineţe rară, care se observă mai ales în portul femeilor, ca motive florale aplicate pe ii, năframe, învelitori, cămăşi, şorţuri, cojocele etc. (ca în costumul şi zestrea miresii, expuse la intrarea expoziţiei). În consensul acestei relatări nu trebuie scăpat din vedere că aici există un număr apreciabil de meşteri profesionişti (cojocari, încrustători în lemn, pietrari, ţesătoare etc.).

În cadrul simpozionului un deosebit interes a suscitat *masa rotundă* — o discuţie cu meşterii populari şi deţinătorii de folclor. Au participat cojocarii Lazăr Moise de 72 ani, din satul Şona, rn. Făgăraş şi Popenciu Ion din com. Veneţia de Jos, rn. Făgăraş ; Homorodi Gheorghe din satul Viscri, rn. Rupea (pictură pe lemn, sculptură şi traforaj) ; cusătoresele şi cîntăreţele Borcoman Maria şi Săracu Anicuţa din com. Rupea.

Discuţiile au fost conduse de prof. Herbert Hoffman şi s-au desfăşurat pe baza unui chestionar improvizat, urmărindu-se prin aceasta determinarea metodei de lucru la teren sau filonul istoric al însuşirii şi evoluţiei meşteşugului şi al transmiterii acestuia generaţiilor, pe calea tradiţiei familiale sau prin „şcoală". Partea a doua a convorbirilor la masa rotundă a constituit-o prezentarea unor tipare („croi") şi modele ornamentale deosebit de migăloase, precum şi a fazelor de realizare a obiectelor care impun o răbdare fără margini, bătrinească. Este o încîntare să admiri o furcă pictată şi sculptată de Homorodi Gheorghe, furcă ce este o adevărată operă de artă.

După părerea noastră, acest moment al simpozionului a fost cel mai interesant, cel ma activ şi cu cele mai multe foloase practice. În complexul său de aspecte, *masa rotundă* a stîrnit entuziasmul discuţiilor şi a demonstrat interesul unanim suscitat de această minunată manifestare, relevînd în acelaşi timp utilitatea sa metodologică şi eficienţa schimbului de experienţă pentru toţi care au asistat şi au participat la discuţiile înflăcărate. (Au luat parte secretari ai comitetelor de cultură şi artă din raioanele regiunii Braşov, directorii căminelor culturale din raion, directori ai caselor raionale de cultură din regiunea Braşov, activişti ai Casei regionale a creaţiei populare, ai Casei centrale a creaţiei populare, etnografi, muzeografi, pictori, folclorişti, scriitori, interpreţi şi meşterii populari.)

În încheierea acestor rînduri, se cuvine să acordăm laude acelora care au elaborat şi au organizat planul de desfăşurare al acestei manifestări ştiinţifice şi artistice. Meritul este cu atît mai mare cu cît ne dăm seama că greutăţile i-au pîndit la tot pasul. În ansamblul problemelor, considerăm că în domeniul folclorului s-a realizat mai puţin, curmîndu-se în mod nejustificat firul dezbaterilor (deşi planificarea a fost cunoscută şi aprobată de organele regionale) menite să tragă concluzii definitive şi să traseze sarcinile ce revin instituţiilor culturale pentru cercetarea, culegerea şi valorificarea folclorului local. Munca cultural-artistică bine şi continuu realizată asigură un maximum de eficienţă în toate celelalte domenii de activitate, *chiar şi în agricultură*. În acest deziderat, forurile locale trebuie să acorde mai multă atenţie şi să sprijine cu toată convingerea munca cultural-artistică, mai ales acum, în preajma celui de-al VIII-lea concurs al formaţiilor artistice de amatori.

Vasile D. Nicolescu

Русский фольклор. Библиографический указатель 1917—1944. Составила М. Я. Мельц. Под редакцией А. М. Астаховой и С. П. Луппова. Академия Наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), Библиотека Академии Наук, Leningrad, 1966, 683 p.

Numele Mihaelei Melț s-a făcut cunoscut în folcloristica sovietică la jumătatea deceniului al șaselea, cercetătoarea cîștigîndu-și notorietate prin numeroasele sale lucrări bibliografice publicate, de-a lungul anilor, în Русский фольклор, organul central al Institutului pentru literatură rusă (Casa Pușkin) din Leningrad. Deasupra tuturor acestor lucrări, se așază, prin proporții și importanță, bibliografia retrospectivă pe perioada 1945—1959, apărută la Leningrad în 1961 (Русский фольклор. Библиографический указатель 1945—1959), care cuprinde, în cele 402 p. ale sale, un număr de 2905 titluri de cărți, broșuri, studii, articole și materiale de folclor, apărute în perioada respectivă în U.R.S.S., în limba rusă. Lucrarea pare a fi exhaustivă (V. Propp în DEMOS, 3 (1962), nr. 188, afirmă că bibliografia aceasta „erstrebt Vollständigkeit"). Ea reprezintă un instrument util pentru cercetătorul care dorește să cunoască dezvoltarea folcloristicii sovietice din primii 15 ani de după cel de-al doilea război mondial și, prin acuratețea și precizia sa, se așază printre lucrările similare reușite din ultima vreme. Dintre lucrările cu caracter teoretic ale Mihaelei Melț, amintim articolul Современная фольнлорка библиография, care încearcă o sinteză asupra principalelor instrumente naționale și internaționale de documentare științifică în domeniul folcloristicii contemporane (Русский фольклор, 1966, p. 307—334). Această lucrare — deși se mărginește la descrierea diverselor bibliografii și la gruparea lor după obiectivele speciale pe care le urmăresc, fără a intra în discutarea principiilor și metodologiei de elaborare — dovedește conștiincioasa informație a autoarei și servește ea însăși ca ghid de informare și documentare științifică.

Precedată de atîtea alte lucrări ce s-au impus atenției specialiștilor, noua realizare a cercetătoarei sovietice nu mai trezește surpriză, ci marchează un eveniment firesc și necesar. Lucrarea pretinde a fi exhaustivă ; cuprinde 5140 titluri de cărți, broșuri, studii, articole și materiale de folclor publicate în limba rusă, în U.R.S.S., în perioada dintre cele două războaie mondiale (1917—1944) ; este introdusă de un studiu amplu al cercetătoarei A. M. Astahova asupra principalelor căi de evoluţie a folcloristicii sovietice în perioada respectivă ; se încheie cu o sumă de instrumente auxiliare (indice de nume de persoane, indice geografic, indicele publicaţiilor despuiate) care facilitează folosirea cărţii. Deoarece de-a lungul anilor nu ne-am spus cuvîntul asupra lucrărilor bibliografice ale Mihaelei Melţ decît o singură dată, şi atunci în treacăt („Revista de folclor", 7 (1962), nr. 1—2, p. 179), profităm de apariţia acestei noi lucrări pentru a face unele consideraţii asupra teoriei şi metodologiei bibliografice a autoarei. Ne ocupăm numai de lucrarea nou apărută, dar vizăm şi lucrarea anterioară (bibliografia primilor 15 ani postbelici ai folcloristicii sovietice), întrucît la baza amîndurora stau aceleaşi principii teoretice şi metodologice, ambele lucrări avînd aceleaşi merite şi tot aceleaşi scăderi.

Din consultarea cît de sumară a capitolului de bibliografie (p. 612—616, nr. 5113—5140), reiese cu pregnanţă utilitatea şi necesitatea lucrării de faţă. Bibliografiile întocmite în acea perioadă nu o acoperă în întregime, nici cronologic, nici ca domeniu. Cele mai multe asemenea lucrări sînt limitate regional, referindu-se în principal la Siberia (e de subliniat aici aportul lui M. Azadovski) şi la Karelia ; altele sînt pe perioade limitate de timp, unele chiar anuale (sînt iarăşi de amintit contribuţiile lui Azadovski pentru anii 1933, 1934 şi 1935) ; în fine, una, publicată în vremea noastră (1962), se referă la întreaga perioadă, dar la un singur gen folcloric (lucrarea lui V. M. Sidelnikov, recenzată de noi în „Revista de etnografie şi folclor", 9 (1964), nr. 3, p. 315—317 : „nu intenţionează să fie exhaustivă, nici măcar în limitele genului folcloric la care se referă, ci urmăreşte să servească doar ca ghid bibliografic provizoriu"). Lucrarea Mihaelei Melţ umple aşadar o lacună importantă în ce priveşte informarea ştiinţifică nu numai pentru cercetătorul străin — căruia şi aşa îi sînt greu accesibile dacă nu chiar inaccesibile vechile instrumente de lucru — , dar şi pentru cercetătorul sovietic, care, lipsit de un auxiliar de acest gen, era pînă acum constrîns să cheltuiască energie şi timp pentru căutarea şi procurarea literaturii necesare. Dacă nu putem spune în ce măsură lucrarea de faţă e sau nu exhaustivă, aşa după cum se afirmă în adnotarea ce însoţeşte lucrarea („Es spiegelt die ganze in den Jahren 1917—1944 in russischer Sprache veröffentlichte Folklore-Literatur") — fiindcă de nicăieri nu rezultă dacă au fost despuiate absolut toate periodicele în limba rusă apărute în acea perioadă sau dacă se înţelege prin aceasta numai despuierea completă a periodicelor din indicele de la sfîrşitul cărţii —, trebuie să apreciem faptul că lucrarea acoperă întregul interval de timp, într-un mod pe care-l presupunem uniform şi consecvent.

Ajungem acuma la o obiecţie de fond, care vizează aranjarea materialelor în cuprinsul bibliografiei. Această aranjare trebuie să urmeze, în mod absolut obligatoriu, criterii generate de însăşi structura internă a disciplinei, ţinîndu-se cont de corelaţia de gen, specie etc., respectiv de organicitatea situării părţii în cadrul întregului. Clasificarea adoptată de autoare este însă formală şi nu izvorăşte nici din necesităţi de ordin tehnic, bibliografic (ceea ce încă ar putea-o justifica parţial). Astfel, lucrarea este împărţită în trei grupe mari : Texte de la nr. 1 la 1659, Studii de la nr. 1660 la 4853, Instrumente didactice şi bibliografii de la nr. 4854 la 5140. În acest fel, se desparte obiectul studiului (textul folcloric) de studiul propriu-zis. Pentru a putea să ne facem o imagine despre ceea ce s-a făcut, în epoca respectivă, în domeniul basmului, de pildă, trebuie să căutăm deci în două locuri, în loc să avem întregul material adunat într-o singură rubrică, chiar dacă acolo se va fi acceptat dihotomia text-studiu. Această dihotomie, în nici un caz, nu poate să-şi subordoneze criteriul de gen ; ea trebuie să fie subordonată genului. Sistemul adoptat de autoare devine un real dezavantaj atunci cînd ştim că aproape nu există texte pure (lipsite deci de prefeţe, studii introductive, bibliografii etc.), precum şi studii absolut pure (care să nu reia texte în republicare sau să nu cuprindă texte inedite), pe care să le putem aşeza fără ezitare într-una din cele două categorii. Un alt dezavantaj îl constituie şi faptul că adeseori diversele părţi ale unor asemenea lucrări au şi autori diferiţi. De aici necesitatea trimiterilor încrucişate, marcate prin cifre, care îngreuiază mînuirea lucrării şi îi conferă un aspect rebarbativ. În legătură cu ultimul capitol, al treilea, se pune întrebarea legitimă pentru ce a fost creat, deoarece tot ce se cuprinde în el poate şi trebuie să fie aşezat aiurea. Un manual de folclor nu e şi el un studiu? O crestomaţie nu e şi ea o culegere de texte? Un îndrumător sau o programă de culegere nu sînt şi ele expresia unei teorii generale a folcloristicii? O nedumerire cît priveşte alcătuirea acestui capitol neorganic a fost exprimată şi de V. Propp în recenzia făcută volumului din 1962 (Сов. этнография, 1962, nr. 2, p. 157), unde arată că nu pot fi cuprinse într-un singur capitol două domenii diferite : literatura folclorică cu destinaţie didactică şi bibliografiile. Nici criticul n-a sesizat adevărata rădăcină a răului şi nici autoarea n-a ţinut seamă de sugestiile ce i s-au oferit, repetînd întru totul schema de clasificare din 1962 şi la volumul de faţă. Ni se va obiecta că lucrul important la o bibliografie este ca materialul să poată fi găsit, indiferent unde este plasat în cuprinsul său, pe baza unei table de materii puse la începutul sau la sfîrşitul cărţii. Răspundem că pe noi ne interesează nu numai să găsim materialul, ci şi *unde* îl găsim şi *cum* îl găsim. Orice bibliografie, oricît am considera-o numai simplu instrument de lucru, trebuie să oglindească o concepţie teoretică şi practică, să rezolve problema acelor *unde* şi *cum*. Şi pentru a scoate în evidenţă importanţa concepţiei teoretice ce trebuie să stea la baza chiar a unei asemenea lucrări tehnice, ridicăm o obiecţie de fond şi în ce priveşte permanenta împărţire a materialelor în folclor tradiţional şi folclor sovietic. Această dihotomie reflectă, într-un anume fel, o prelungire a concepţiilor „şcolii istorice" după care foclorul este o живая старина, un relict cultural; ea nu oglindeşte concepţia nouă, sovietică, despre folclor ca o живая современность, ca fenomen veşnic contemporan, unde vechiul şi nouă trăiesc în unitatea lor dialectică, contradictorie. Concepţia care stă la baza bibliografiei a rămas deci în urma teoriei generale a folcloristicii sovietice actuale. Experienţa generală a cercetătorilor din ţările socialiste şi a celor din ţările capitaliste arată că o schemă de clasificare adevărată trebuie să cuprindă şi ea trei părţi, dar altele : partea întîi trebuie să cuprindă problemele generale de teorie, metodă şi metodică a folcloristicii; partea a doua, materialul propriu-zis, dispus pe genuri în conexiunea lor organică; partea a treia trebuie să cuprindă problemele interdisciplinare (raporturile cu alte ştiinţe şi activităţi), aşa fel încît bibliografia să nu fie un simplu repertoriu inexpresiv de titluri, ci să reprezinte un fapt cultural complex şi elocvent.

Dacă trecem la problemele de amănunt, primul aspect ce se cere discutat este cel al caracterului de „bibliografie adnotată", cu care este etichetată lucrarea. Într-adevăr, bibliografia este şi adnotată, dar nu în întregime, ci într-o proporţie care nu îngăduie o apreciere atît de categorică. Astfel, în circa 57% din cazuri, materialele nu pot arăta nici cea mai sumară adnotare, titlurile prezentîndu-se în nuda lor inexpresivitate. Pentru un cercetător străin, lucrul acesta este deosebit de grav. Să vedem însă în ce constau adnotările la restul de 43% de titluri. În cele mai bune cazuri — şi aici e vorba de cărţi şi de volume colective — se transcrie însuşi sumarul lucrărilor cu paginaţia respectivă. Într-alte cazuri se notează, dar nu consecvent, provenienţa regională a materialelor; alteori se notează numărul pieselor, dar tot fără preocuparea de a păstra consecvenţa procedeului; în foarte puţine cazuri, materialul e prezentat ca fiind lipsit de cuvenitele detalii de culegere. Sistemul de adnotare nu este aplicat în mod egal tuturor capitolelor din bibliografie, fără însă a exista un standard minim stabil. Mai remarcăm că uneori procedeul folosit de autoare este în fond tautologic : la marele capitol *Texte* nu e necesar ca adnotarea să mai cuprindă cuvîntul *texte*, ca în ex. 345, 513 etc. Acelaşi lucru şi în cazul unor subcapitole, unde adnotarea devine de două ori inutilă (nr. 900 : Тексты совр. частушек). La studii, adnotările sînt de o scurtime deconcertantă (Обзор песен sau сказок, загадок etc.); numai la capitolul *Folclorul şi literatura* adnotările au o întindere mai mare, uneori repetîndu-se şi numele scriitorului sau poetului din titlu. Toate acestea arată că aşa-zisele adnotări sînt simple şi sumare detalii tehnice, care numai în mică măsură fac titlul comprehensibil şi explicit. Pentru cercetătorii străini, această situaţie nu constituie un auxiliar suficient. Şi dacă n-ar fi studiul introductiv scris de A. M. Astahova, care constituie de fapt adnotarea teoretică a bibliografiei, folosirea lucrării ar fi mult îngreuiată.

Studiul, prin faptul că în dreptul fiecărei probleme tratate face trimitere directă la numărul corespunzător al bibliografiei, împlinește lacunele de 57% ale adnotării. Adevărul e că adnotările, acolo unde sînt, nu se ridică deasupra tehnologiei elementare de lucru.

Autoarea tratează în mod dublu volumele colective de studii. Astfel, acestea sînt repertoriate o dată global, în cadrul capitolului Сборники статей (nr. 1685—1708), și sînt reluate apoi, cu fiecare articol în parte, ca simplele periodice. De pildă Сибирская живая старина de la nr. 1688, unde e tratată global, e reluată la nr. 204, 498, 581, 582, 2187, 2632 3094, 3576, 3579, 3581, 3582, 3586, 4979. Prezentarea globală se justifică prin existența unor recenzii la volumul întreg.

În cîteva cazuri întîlnim materiale nenumerotate, procedeu a cărui explicație am căutat-o în zadar. Asemenea apariții notăm la p. 210, între nr. 1264 și 1265, făcîndu-se trimitere la nr. 10; la p. 211 între nr. 1267 și 1268, cu trimitere la nr. 15; la aceeași pagină între nr. 1274 și 1275, cu trimitere la nr. 25, 27 și 28; la p. 254 între nr. 1669 și 1670, cu trimitere la nr. 486, 514, 517; la p. 255 între nr. 1679 și 1680, cu trimitere la nr. 895; la p. 323 între nr. 2328 și 2329, cu trimitere la nr. 3279 și 3281; la p. 497 între nr. 4092 și 4093, cu trimitere la nr. 3294; la p. 580 între nr. 4861 și 4862, cu trimitere la nr. 5115. Aceste materiale nenumerotate cuprind numai o parte din detaliile bibliografice necesare și abia la numerele unde se face trimiterea aflăm detalii bibliografice complete, în ordinea cuvenită.

Aranjarea materialelor în cadrul diferitelor capitole este cronologică, însă lucrările apărute în același an nu sînt dispuse sistematic, alfabetic de pildă. Sînt elocvente cazurile cînd două lucrări ale aceluiași autor sînt despărțite de o a treia aparținînd altuia (nr. 2119—2122 sau 2125—2130).

La periodice nu se dă niciodată anul de apariție, ci numai cel calendaristic, ceea ce este evident insuficient și contrazice practicile unanim folosite azi. O altă trăsătură arhaizantă este determinarea exemplarului de ziar, atît prin număr, cît și prin ziua apariției.

Autoarea face trimiteri minuțioase la recenzii și la republicări. Folosește însă două sisteme grafice deosebite, ceea ce încarcă inutil fișa (exemplu tipic nr. 3201).

În general, s-a mers la izvoare directe, văzute de autoare. În puține cazuri, notate cu asterisc, s-a mers la izvoare de a doua mînă (materialele respective sînt date ca lipsind în bibliotecile din Leningrad).

Numele autorilor, dacă era însemnat numai cu inițialele, a fost consecvent întregit între croșete.

O deficiență, pe care o simt mai cu seamă cercetătorii străini, este lipsa unei liste de abreviațiuni. Autoarea folosește în cuprinsul lucrării numeroase prescurtări, dar nu oferă și cheia lor. Unele din ele sînt, de bine de rău, inteligibile, ca: Уч. зап. Ленингр. гос. унив. (3319), sau Русск. яз. и лит. в средн. школе (4131), altele însă rămîn cu adevărat enigmatice (МСЭ nr. 3336, 3350 sau БСЭ nr. 3340).

Lucrarea este însoțită de trei instrumente auxiliare. Indicele de persoane cuprinde numai numele de autori, culegători sau editori, deci nu toate numele ce apar în cuprinsul lucrării (vezi nr. 400, 1298—1307, 1308—1309). Cu litere cursive sînt indicate lucrările cu caracter biografic. Parcurgerea acestui indice e deosebit de instructivă, deoarece face să reiasă — deși numai cantitativ — personalitățile care s-au ilustrat în perioada respectivă, pe de o parte (M. K. Azadovski, N. P. Andreev, A. M. Astahova, G. G. Vinogradov, M. S. Kriukova, A. N. Lozanov, V. M. Sidelnikov, B. M. Sokolov, Iu. M. Sokolov, V. I. Cicerov); iar pe de altă parte, ce personalități din trecut au făcut obiectul cercetării specialiștilor din epocă (A. Veselovski, M. Gorki, V. I. Lenin, M. Iu. Lermontov, V. V. Maiakovski, A. N. Ostrovski, A. S. Pușkin, L. N. Tolstoi). Indicele geografic nu cuprinde toate numirile geografice întîlnite în lucrare (vezi nr. 900, 3513). Indicele de publicații are patru compartimente. În primul intră 177 volume colective apărute izolat, cum ar fi volumele omagiale, volumele jubiliare, almanahurile, culegerile de studii și articole. Nu apar însă în listă toate lucrările de acest fel. Lipşeşte, de pildă, volumul omagial închinat lui S. F. Oldenburg la împlinirea a 50 ani de activitate ştiinţifică şi obştească, în 1934 (Сергею Феодоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности, 1882—1932, Leningrad, 1934). În cuprinsul lucrării se fac trimiteri individuale la articolele cuprinse în volum. În cel de-al doilea compartiment intră 227 titluri de volume colective cu o periodicitate incompletă sau redusă. Sînt lucrări editate de diverse institute, universităţi, asociaţii sau muzee pe teme ca : poetica, dialectologia, etnografia, muzica, psihologia artei sau creaţia unor oameni de litere, ca : Gogol, Puşkin, Gorki. În compartimentul al treilea sînt incluse revistele (308 titluri) atît de strictă specialitate (Краеведение, Народное творчество, Советская этнография, Этнография), cît şi revistele de cultură generală (Детская литература, Звезда, Резец, Сибирские огни). În fine, în cel de-al patrulea compartiment, sînt notate 164 titluri de gazete, atît centrale, cît şi locale ; atît politice, cît şi culturale.

Prezentată în condiţii grafice bune, cu textul aerisit şi lipsit de monotonie, lucrarea se consultă uşor şi plăcut.

În concluzie, se poate spune că noua lucrare a Mihaelei Melţ reprezintă un succes ştiinţific şi tehnic, cu toate observaţiile de conţinut şi de formă pe care i le-am făcut. Ea se înscrie printre cele mai reuşite lucrări similare contemporane. Însoţită de studiul documentat al cercetătoarei A. M. Astahova, cartea reuşeşte să reconstituie ambianţa ştiinţifică în care s-a format şi consolidat folcloristica sovietică.

Adrian Fochi

Balade populare româneşti. Introducere, indice tematic şi bibliografic, antologie de Al. I. Amzulescu, Edit. pentru literatură, 1964 (vol. I, 465 p. ; vol. II, 513 p. ; vol. III, 537 p.)

Primită cu interes, lucrarea lui Al. I. Amzulescu a fost favorabil apreciată atît de specialişti, cît şi de publicul cititor, premiul Academiei Republicii Socialiste România încununînd recunoaşterea aportului cărţii la elucidarea unora dintre cele mai complexe aspecte ale cîntecului epic popular.

Concepută în două mari subdiviziuni, care se întregesc una pe cealaltă, lucrarea cuprinde o parte teoretică, unde sînt materializate rezultatele unor cercetări aprofundate, şi una cuprinzînd materialul folcloric propriu-zis.

Astfel, în primul volum sînt incluse : *Introducerea* (100 pagini), *Indicele tematic şi bibliografic* al cîntecului bătrînesc (p. 105—279), precum şi prima parte a *Antologiei*, însumînd baladele *„fantastice”* (p. 281—465 : 31 bucăţi). În volumul al II-lea sînt publicate cîntece bătrîneşti din grupele *„vitejeşti”* (p. 7—462 : 114 piese) şi *„păstoreşti”* (p. 463—513 : 17 balade), iar în cel de-al III-lea piese din grupele *„despre curtea feudală”* (p. 7—146 : 25 cîntece), *„familiale”* (p. 147—396 : 97 texte) şi *„jurnale orale”* (p. 397—426 : 16 bucăţi). Acest ultim volum se încheie cu un *Glosar* (alcătuit de I. Ionică), un *Indice alfabetic de titluri cuprinse în antologie*, un *Indice onomastic*, un *Indice toponimic* şi un *Indice al culegerilor.*

Rezultat al unei îndelungate aplecări asupra a ceea ce s-a scris pînă acum despre cîntecul epic, dar mai ales al unei cunoaşteri a fenomenului folcloric viu, pe care l-a cercetat de-a lungul anilor cu migală şi pricepere, la faţa locului, cartea de care ne ocupăm se numără printre lucrările de prestigiu ale folcloristicii româneşti.

În sprijinul acestei afirmaţii vom sublinia încă de la început competenţa cu care au fost abordate problemele-cheie ale domeniului cercetat, precum şi faptul că lucrarea a creat o bază pentru viitoare discuţii, care, printr-un efort comun, să ducă la clarificarea problemelor controversate. Aceasta cu atît mai mult cu cît lucrarea de faţă are un caracter deosebit, dacă ne gîndim la multitudinea problemelor abordate şi la stadiul cercetărilor anterioare.

Începînd cu fixarea locului pe care cîntecul nostru bătrînesc îl ocupă în contextul epicii populare universale şi terminînd cu elucidarea atît de controversatei dispute a influenţelor reciproce dintre epica popoarelor balcanice, Al. I. Amzulescu oferă cititorului posibilitatea înţelegerii caracterelor specifice — tematice şi de realizare artistică — ale baladei populare româneşti.

Această delimitare a permis cercetătorului, pe lîngă demonstrarea netemeiniciei unor afirmaţii anterioare, studierea cîntecului epic românesc ca pe un fenomen specific naţional, apărut şi dezvoltat în condiţii date, cu o istorie proprie izvorîtă din însăşi istoria poporului nostru. Astfel se arată, pe baza datelor furnizate de analiza concretă pe text şi a documentelor istorice, că balada populară românească reflectă pe deplin năzuinţele şi gusturile artistice ale poporului nostru, fiind un rezultat firesc la un moment dat al ideologiei celor ce au creat-o. De asemenea, cîntecul bătrînesc este produsul forţei creatoare a poporului român şi nu o „transplantare" a eposului sud-slav, cum s-a susţinut.

Condiţiile istorice concrete au făcut posibile şi imperios necesare, în anumite epoci, contacte destul de strînse între popoarele din Peninsula Balcanică, unite în lupta împotriva cotropitorilor otomani, contacte care au lăsat urme reciproce şi în folclorul acestora. Dar existenţa unor influenţe reciproce, în unele domenii destul de evidente, nu motivează „transplantarea" unui întreg gen folcloric. Atunci cînd au existat asemenea încercări, mai ales în literatura cultă, acestea au fost sortite încă de la început căderii în desuetudine şi istoria literaturii ne-o dovedeşte cu prisosinţă. Însăşi viabilitatea şi răspîndirea de care cîntecul bătrînesc se bucură pînă în zilele noastre constituie un argument de care trebuie ţinut seama.

Demnă de luat în consideraţie este şi părerea potrivit căreia cîntecul haiducesc, specie a cîntecului bătrînesc, constituie manifestarea, pe planul creaţiei folclorice, a luptei de clasă din epoca respectivă. Din această perspectivă distingem în evoluţia baladei populare o reflectare a cristalizării unei conştiinţe de clasă mai bine definite, care îmbracă forme dintre cele mai ascuţite în lupta cu exponenţii claselor dominante.

Mai puţin studiate şi clarificate în studiile de specialitate au fost confuziile ideologice şi cedările de poziţie existente în unele piese folclorice, a căror înţelegere nu ar fi fost posibilă fără o cunoaştere temeinică a istoriei poporului nostru de pe poziţiile materialismului dialectic şi istoric, a configuraţiei sociale a maselor creatoare şi consumatoare de folclor.

Ţărănimea, principala creatoare de folclor, n-a fost o pătură socială omogenă şi nici n-a avut o ideologie clară, precisă şi general acceptată. Din această cauză în creaţia folclorică şi-au făcut loc unele confuzii ideologice, au apărut şi circulat o serie de piese care oglindeau tocmai acest caracter eterogen. A fost facilitată, totodată, infiltrarea conştientă de către clasele dominante a unor piese cu conţinut străin intereselor maselor populare şi numeroase texte şi documente stau mărturie în sprijinul afirmaţiei de mai sus.

Un spaţiu larg ocupă în *Introducere* dezbaterea uneia dintre problemele asupra căreia se pare că cercetătorii nici acum nu au căzut de acord, şi anume aceea a apariţiei şi căilor de dezvoltare a baladei populare româneşti. Al. I. Amzulescu, bazîndu-se pe datele istoriei, pe conţinutul tematic şi pe analiza textului, pe evoluţia însăşi a baladei populare, demonstrează că aceasta este rodul creator al maselor populare şi nicidecum al „curţii feudale". Deoarece argumentele ni se par destul de clar precizate nu le vom relua. Vom sublinia numai faptul că era normal ca şi la curţile domneşti şi boiereşti — deşi noţiunea de„curte" vehiculată în toate studiile de folclor ni se pare imprecis delimitată — să se cînte o serie de balade care nu numai că nu veneau în contradicţie cu ideologia claselor dominante, ci dimpotrivă. Nu este un lucru nou şi facem precizarea pentru evitarea în viitor a unor confuzii existente în lucrările chiar mai recente ale unor cercetători. În unele etape istorice interesele maselor populare au coincis în anumite privinţe cu cele ale claselor dominante, această unitate de aspiraţii realizîndu-se mai ales în lupta pentru libertate naţională şi apărarea independenţei patriei. Ca atare, la ospeţele unora dintre boierii şi domnitorii ţării, lăutarii puteau cînta în voie, şi chiar erau stimulaţi pentru aceasta, balade în care erau preamărite vitejia, lupta unor voinici împotriva cotropitorilor. Asemenea cîntece, prezente în taberele militare, la ospeţele sau în pauzele dinaintea unor lupte crîncene, erau prilej de desfătare, dar şi de îmbărbătare şi ridicare a moralului tuturor celor uniţi în jurul domnitorului patriot. Pornindu-se de la acest punct de vedere, cercetarea ar putea fi extinsă şi asupra altor cîntece populare, unde de la caz la caz şi în funcţie de condiţiile istorice concrete s-ar stabili o serie de observaţii asupra evoluţiei folclorului.

Tot în legătură cu caracterul aşa-zis de „curte" al baladei noastre populare, facem precizarea că atunci cînd s-a ajuns la această concluzie nu s-a ţinut seama de un factor hotărîtor : între purtătorii cîntecelor bătrîneşti — ţărani şi lăutari — şi trubadurii occidentali sînt o serie de deosebiri fundamentale, ca de altfel şi între conţinutul baladelor şi vieţii însăşi a acestora la români şi la apuseni.

Al. I. Amzulescu admite existenţa unor balade „despre curte" deosebite de majoritatea eposului cîntat românesc care să se fi dezvoltat printre cîntăreţii-lăutari de la curţile domneşti şi cele boiereşti. Dar generalizarea şi extinderea acestei excepţii asupra întregului cîntec epic popular sînt, cum o demonstrează cercetătorul, exagerate şi pun la îndoială însăşi forţa creatoare a poporului nostru şi capacitatea sa de a selecta ceea ce îi aparţine de ceea ce îi este străin.

În *Introducere*, Al. I. Amzulescu face o amplă descriere şi analiză a fenomenului folcloric contemporan, a stării actuale a cîntecului epic popular în mediile folclorice. Foarte succint, dar cuprinzător, ne este înfăţişat în toate laturile sale componente — interpreţi, ocazii, frecvenţă, legătura dintre text şi melodie, execuţie, variante, evoluţie şi perspective etc. — tabloul cîntecului bătrînesc aşa cum trăieşte şi a fost înregistrat în anii noştri. Capitolul la care ne referim dă o imagine precis conturată asupra vieţii cîntecului bătrînesc în mediile folclorice din zilele noastre şi ajută, prin comparaţie, la tragerea unor concluzii revelatoare pentru istoria folclorului românesc în general şi pentru cea a baladei populare în special. Faptul este cu atît mai important cu cît, într-o serie de studii de specialitate, şi, din păcate, unele chiar foarte recente, majoritatea surselor de informaţie asupra vieţii cîntecului epic sînt mărturiile, incomplete la nivelul cerinţelor de astăzi, ale clasicilor folcloristicii noastre : Alecsandri, Russo, G. Dem. Teodorescu etc.

Cunoaşterea şi folosirea „la zi" a datelor de pe teren au permis lui Al. I. Amzulescu soluţionarea problemelor menţionate — şi încă a multor altora pe care din motive lesne de înţeles nu le-am amintit —, ceea ce demonstrează încă o dată că bibliografia, să-i zicem critică, nu poate singură să umple golul pe care l-ar crea necunoaşterea materialului şi a formelor lui de manifestare concretă.

Sînt de reţinut în această privinţă unele soluţii metodologice la care ajunge autorul, a căror dezbatere ar putea constitui ele singure un prilej pentru un fructuos schimb de opinie şi experienţă.

Ne-a surprins exactitatea cu care Al. I. Amzulescu a reuşit să descifreze, numai prin analiza de text a unor balade, laturile caracteristice ale personalităţii lui Toader Mihai Buchilă, informatorul principal al învăţătorului folclorist Al. Vasiliu. Afirmaţiile lui Al. I. Amzulescu sînt confirmate pe deplin de informatorul în cauză atunci cînd povesteşte lui Al. Vasiliu legenda despre haiducul Vasile cel Mare[1].

Cercetătorul a ajuns la concluzia firească respectînd principiul pe care îl formulează în următorii termeni : „Cercetarea concret-istorică a folclorului implică necesitatea metodologică de a analiza balada în toate variantele ei. Studiul critic-comparativ al variantelor poate pune în lumină calităţile artistice şi ideologice ale unei balade . . . descoperind totodată toate limitele ce rezultă din condiţiile de epocă şi de mediu social din care provine varianta"[2].

---

[1] Al. Vasiliu, *Poveşti şi legende*, Bucureşti, 1928, p. 250—253.

[2] Al. I. Amzulescu, lucr. cit., p. 24.

După cum se vede, citatul este mai cuprinzător, dar ilustrează una din căile prin care se poate stabili adevărul cu privire la textele folclorice şi ea trebuie reţinută şi aplicată.

Înainte de a încheia consideraţiile noastre asupra principalelor probleme pe care le ridică autorul în *Introducerea* lucrării de care ne ocupăm, va trebui să ne oprim şi asupra ultimului capitol : *Clasificarea baladei.*

Clasificarea baladei populare româneşti a constituit obiectul preocupărilor a o serie de folclorişti, care, pornind de la anume puncte de vedere, şi-au spus părerea teoretic în această privinţă şi au aplicat-o practic în culegerile pe care le-au publicat. Deci Al. I. Amzulescu nu este nici primul şi nici ultimul dintre folcloriştii care s-au preocupat de clasificarea cîntecului bătrînesc. Ceea ce trebuie reţinut în acest caz este faptul că demonstrează necesitatea şi importanţa ştiinţifică a ordonării materialului imens aflat în periodice şi arhive. Subliniem afirmaţia pentru actualitatea ei. Sînt unii cercetători care în faţa complexităţii problemelor ridicate de cîntecul bătrînesc înclină să renunţe la clasificare, încercînd chiar să demonstreze inutilitatea ei, pe care, mai mult, o consideră chiar depăşită ca preocupare ştiinţifică.

După o trecere în revistă a preocupărilor şi concluziilor anterior stabilite de folcloriştii înaintaşi, Al. I. Amzulescu propune o clasificare ce, urmînd linia tradiţională, aduce o serie de elemente noi, chiar dacă unele sînt discutabile. Această încercare, în bună parte reuşită, constituie, după părerea noastră, un bun cîştigat, menit să ajute la împingerea cercetărilor înainte, către cucerirea unor poziţii cît mai apropiate de adevăr.

Deşi, aşa cum subliniam, acest capitol ar merita discuţii mai ample, totuşi referirile de pînă acum ale specialiştilor, făcute cu diverse ocazii, nu au atins fondul chestiunii, ci doar unele laturi exterioare, uşor de eliminat. Din această ultimă categorie face parte şi încadrarea de către Al. I. Amzulescu a baladei „Meşterul Manole" în categoria cîntecelor „despre curtea feudală". Sigur că balada în discuţie nu-şi motivează locul în această categorie şi însuşi autorul îşi declară, într-un fel, dezacordul în *Introducere*, cînd menţionează : „Conţinutul profund popular al acestora [printre care şi Legenda Mănăstirii Argeş — n.n., *A.D.*] nu ne poate însă îngădui să le considerăm drept « urme » ale baladei feudale şi nici să reconstituim prin ele existenţa baladei de curte ca atare" [3]. Deşi este vorba despre cu totul altceva, întregul context ne-a lăsat impresia despre care am amintit. Se mai adaugă echivocul noţiunii de „curte" şi chiar deplasarea sensului baladei către „o dramă de curte", întreaga desfăşurare a subiectului epic fiind legată de drama „de familie" a meşterului ce îşi pierde soţia iubită [4].

La o analiză mai atentă ar mai putea fi găsite şi alte lacune, dar încercarea rămîne meritorie şi ea a facilitat realizarea celuilalt capitol al lucrării şi poate cel mai important : *indicele tematic.*

Cu toate că reprezintă „o sinteză cu caracter de etapă provizorie şi limitată în munca de organizare" [5] a materialului, indicele constituie un instrument de lucru util. Nu exagerăm credem afirmînd că publicarea lui va facilita în mod simţitor cercetările viitoare ale cîntecului bătrînesc. Ca de altfel întreaga lucrare, şi acesta poate fi îmbunătăţit în viitor, rezultatele la care autorul a ajuns îndreptăţind această certitudine.

În sfîrşit ne vom mărgini a menţiona că întreaga demonstraţie teoretică şi indicele tipologic sînt susţinute de *Antologia* propriu-zisă, care se remarcă prin selectarea unor variante reprezentative, de o înaltă ţinută artistică.

Lipsa unor texte inedite din arhiva Institutului de etnografie şi folclor, deşi n-ar fi schimbat în laturile sale esenţiale demonstraţia, ar fi contribuit la rotunjirea sa. Sîntem informaţi că această lacună va fi eliminată într-o nouă lucrare, a cărei pregătire se află într-un stadiu avansat.

---

[3] Al. I. Amzulescu, lucr. cit., p. 51.

[4] *Ibidem*, p. 98.

[5] *Ibidem*, p. 101.

N-am insistat în mod deosebit asupra unora din punctele mai nerealizate ale acestei lucrări, pe care scurgerea timpului şi rezultatele obţinute în ultimii ani le fac mai uşor sesizabile, deoarece lucrarea în întregimea sa este meritorie, predominînd concluziile valabile şi general acceptate.

Reluarea cercetărilor într-o lucrare viitoare va duce la îmbunătăţirea ei şi va satisface totodată cererile care n-au fost satisfăcute prin epuizarea ediţiei de faţă. Antologia este şi un merit al Editurii pentru literatură care acordă sprijinul său apariţiei unor lucrări de certă valoare ştiinţifică cum este cea de care ne-am ocupat în rîndurile de mai sus.

Alexandru Dobre

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX – inceputul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor, Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucind, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838**, ediţie critică de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 12, nr. 2, p. 87 – 166, Bucureşti, 1967

I.P.I. – c. 5076

43.407

Lei 12. –

XF 1172
200150

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 12 BUCUREȘTI Nr. 3

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; DUMITRU POP ; ROMULUS VULCĂNESCU ; ION VLĂDUŢIU ; O. BÎRLEA ; GHEORGHE CIOBANU ; NICOLAE RĂDULESCU ; VERA PROCA-CIORTEA ; ANDREI BUCŞAN

Secretar de redacţie :

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI :
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tom. 12 1967 nr. 3

SUMAR

STUDII

Pag.
ANDREI BUCŞAN, Clasificarea morfologică a dansurilor populare româneşti 169
OVIDIU BÎRLEA, Diferenţierea teritorială a liricii populare 187
GHEORGHE CIOBANU, Folclorul muzical şi migraţia popoarelor 195
MARIANA KAHANE, Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică 203
GEORGETA MORARU-POPA, Comentarii etnografice la arheologia plugului 213

MATERIALE

DOINA T. NEGULESCU, Sechei Machedon — povestitor din Braniştea . . 223
SAVA IANCOVICI, O variantă externă necunoscută a „Mioriţei" 231
RADU O. MAIER, Sisteme arhaice de îmblătit 239
ION DRĂGOESCU, Activitatea monografică a lui Victor Păcală. 245

NOTE ŞI RECENZII

NICOLAE ROŞIANU, E. V. Pomeranţeva, *Destinele basmului rus*, Editura „Ştiinţa", Moscova, 1965 253

Rev. etn. folc. tom. 12, nr. p. 167–258 Bucureşti, 1967

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 12 1967 N° 3

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

ANDREI BUCŞAN, La classification morphologique des danses populaires roumaines 169
OVIDIU BÎRLEA, La différenciation territoriale de la lyrique populaire 187
GHEORGHE CIOBANU, Le folklore musical et la migration des peuples . . . 195
MARIANA KAHANE, Traits spécifiques de la doïna de l'Olténie sous-carpatique 203
GEORGETA MORARU - POPA, Commentaires ethnographiques à l'archéologie de la charrue 213

MATÉRIAUX

DOINA T. NEGULESCU, Sechei Machedon — conteur de Braniştea 223
SAVA IANCOVICI, Une variante externe inconnue de la « Mioriţa » 231
RADU O. MAIER, Systèmes archaïques de battre le blé 239
ION DRĂGOESCU, L'activité monographique de Victor Păcală 245

NOTES ET COMPTES RENDUS

NICOLAE ROŞIANU, E. V. Pomerantseva, Les destinées du conte russe, éd. « Science », Moscou, 1965 253

CLASIFICAREA MORFOLOGICĂ A DANSURILOR POPULARE ROMÂNEŞTI

ANDREI BUCŞAN

Studiul dansului popular românesc, după multe dibuiri, a intrat pe făgaşul normal al dezvoltării sale ştiinţifice. Datorită eforturilor cercetătorilor de specialitate, înzestrarea Institutului de etnografie şi folclor cu o bogată arhivă cuprinzînd peste 3 000 de dansuri, culese din peste 50 de zone folclorice ale ţării, a permis abordarea şi uneori ducerea la bun sfîrşit a unor importante lucrări teoretice care contribuie la lămurirea problemelor specifice acestui domeniu.

Una din operaţiile a căror necesitate se impunea încă de la începerea cercetărilor a fost aceea de *clasificare* a dansurilor populare. Iniţiată de acum zece ani[1], ea este astăzi în măsură să dea la iveală primele ei rezultate mai ample. Concepută din punct de vedere structuralist, ea se axează deci, în primul rînd, pe totalitatea aspectelor care constituie *morfologia* dansului, luat ca fenomen artistic de sine stătător. Fireşte însă că nu au fost neglijate nici celelalte aspecte, care ne arată relaţia dansului cu celelalte fapte artistice şi cu mediul ambiant. Cele ce urmează, descriind procesul de lucru şi rezultatele la care s-a ajuns, vor lămuri mai bine punctul nostru de vedere.

I. COMPLEXUL MORFOLOGIC AL DANSULUI

Configuraţia morfologică a unui dans reiese din determinarea riguroasă a mijloacelor lui de expresie coregrafică şi a interacţiunii lor. Analiza descoperă în primul rînd *elementele* simple ale dansului, apoi *formulele* închegate din aceste elemente şi, în sfîrşit, *trăsăturile generale* ale dansului. Toate acestea le numim *aspecte*. La rîndul lor, ele se grupează după înrudirea lor funcţională în categorii care exprimă diversele însuşiri ale dansului : mişcarea în timp şi spaţiu, organizarea interioară şi ansamblul desfăşurării.

---

[1] O expunere de principii, împreună cu unele rezultate provizorii, a fost comunicată în sesiunea ştiinţifică a Institutului de folclor din decembrie 1957.

Rev. etn. folc., tom. 12., nr. 3., p. 169–186, Bucureşti, 1967

A. *Aspectele temporale* privesc desfăşurarea dansului în timp; ele formează puntea de legătură a dansului cu complementele lui naturale: melodia şi textul care îl însoţesc. Aici distingem:

1) *Structura metrico-ritmică*[2]. Pornind de la simplu la complex, vom aminti întîi *valorile simple*: ♩, ♪ sînt cele mai frecvente; 𝅗𝅥 şi mai ales 𝅘𝅥𝅯 apar mult mai rar. Gruparea valorilor simple duce la constituirea *celulelor ritmice*. Cele mai obişnuite sînt: *anapestul* (♫♩), *spondeul* (♩♩), *dipiricul* (♫♫) urmează *dactilul* (♩♫), *amfibrahul* (♪♩♪), precum şi diversele celule combinate de tip *dohmiac* (♪♩♩♪♩, ♩♪♩♪♩). Mai rar întîlnim celulele asimetrice: *peonul* IV (♪♪♪♩), *epitritul* III (♩♩♪♩) etc., sau ternare: *tribrahul* (♩♩♩) etc.

Motivele ritmice rezultă din combinarea celulelor între ele, uneori adăugîndu-se şi *semicelule* (jumătăţi de celule, de obicei cu caracter conclusiv). Motivele oscilează ca dimensiune între 1 celulă şi $\frac{1}{2}$ — 3 celule; de cele mai multe ori însă ele se axează pe 2 celule. Cercetările noastre au depistat existenţa a peste 200 motive ritmatice diferite, grupate în 18 tipuri diverse.

Metrul este succesiunea repetată periodic a unor fragmente de timp egale ca durată. Ea dă ritmului un chenar fix: măsura. În dansul românesc întîlnim următoarele categorii de măsuri: *binare*: $\frac{2}{4}$ (cel mai frecvent), $\frac{6}{8}$; *ternare*: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$; *asimetrice*: $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{17}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{10}{16}$, etc.

Analiza ne-a arătat existenţa în dansul românesc a 6 categorii ritmice principale, pe care le denumim pe scurt *ritmuri*, şi anume: a) *comun* (bazat pe combinaţii de anapest, dipiric şi spondeu), b) *dactilic*, c) *amfibrahic*, d) *dohmiac*, e) *ternar*, f) *asimetric*.

2) *Tempo-ul* este viteza de pulsaţie a timpilor metrici, deci în cazul nostru şi a paşilor de dans. Am grupat astfel principalele categorii de tempo: *lent* (♩ = sub 100), *moderat* (♩ = 104 — 124), *vioi* (♩ = 128—148), *accelerat* (♩ = 152—172), *rapid* (♩ = peste 176)[3].

B. *Aspectele cinetice* sînt cele legate de *mişcare*, factor care capătă la dans forme plastice proprii. Ca şi ritmul, ea se structurează vertical în elemente simple şi formule.

Elementele cinetice (mişcările propriu-zise) se desfăşoară pe cîte o valoare ritmică simplă. Jocul românesc este foarte variat în posibilităţi cinetice; predomină însă puternic mişcările de picioare. Principalele grupe de mişcări întîlnite sînt: paşii *simpli* (normali), paşii *bătuţi* (cu talpa, vîrful sau tocul), *pintenii* (lovirea călcîielor), paşii *încrucişaţi* (în faţă şi în spate), paşii de *învîrtire*, *trecerile pe sub mînă*, *bătă-*

---

[2] Subiectul este tratat mai pe larg de subsemnatul în lucrarea *Probleme ale ritmului dansului popular românesc*, comunicată în sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor din octombrie 1965.

[3] Am păstrat dinadins o distanţă de 4 unităţi între categorii pentru a plasa acolo unele forme de trecere.

ile cu palma pe picior, *bătăile din palme*, *pocniturile din degete*, pașii *vîrf-toc*, *flexiunile*, *săriturile*, *balansurile de picioare*, mișcările *de brațe independente*, mișcările *de trunchi independente*, mișcările *cu diverse accesorii* (bîte, basmale etc.)[4]. Firește, mișcările se pot executa și combinate, ca, de exemplu, pintenii în săritură, pașii bătuți în învîrtire etc. *Formulele cinetice* de diferite întinderi utilizează acest material în diferite îmbinări structurale, axate pe un cadru dimensional metrico-ritmic. Cele mai simple dintre ele : *celulele* și *motivele*, urmează întru totul, ca dimensiune, acest cadru. *Figurile* sînt unități mai mari, cu o funcție mai închegată în cadrul jocului și cu un cadru dimensional foarte variabil, cuprinzînd de la unul pînă la 5—6 și chiar mai multe motive[5]. *Secțiunile* sînt diviziunile mari ale dansului, care grupează uneori mai multe figuri, după criterii structurale, dar și compoziționale[6].

Ansamblul acestor aspecte constituie *structura cinetică* sau, pe scurt, *cinetica* unui dans. Luînd în considerare numai formulele *unistructurale*[7], ajungem la stabilirea următoarelor categorii principale de cinetică : a) *simplă* (cu pași simpli, în plimbare sau pe loc), b) *cu bătăi* (pe sol sau în pinteni), c) *cu cîrlige* (pași încrucișați în față sau în spate), d) *cu învîrtiri* (obișnuite sau pe sub mînă), e) *cu bătăi de palme* (între ele sau pe picior), f) *manuală independentă* (ridicări și coborîri, flexiuni și rotații), g) *de trunchi* (idem), h) *cu ustensile* (arme sau altele), i) *gimnastică* (simplă sau acrobatică), j) *specială* (mișcări comice și imitative).

Este însă de la sine înțeles că există și numeroase formule *polistructurale*, care apar cu atît mai mult cu cît crește și dimensiunea formulei.

C. *Aspectele de construcție* definesc reglementarea organizării interioare a desfășurării dansului și ca atare fac trecerea între aspectele structurale ritmico-cinetice și cele ale organizării de ansamblu.

În analiza lor pornim ca bază de la *figura* cinetică, ea constituind, după cum am văzut, primul moment închegat în construcția jocului. Astfel vom avea de deslușit :

1) *Modul compozițional* al dansului, care reiese din *construcția internă* a figurilor : *simplă* (cu un singur motiv), *dezvoltată* (cu 2 sau mai multe motive asemănătoare, rezultate dintr-un motiv de bază), *complexă* (cu 2 sau mai multe motive diferite), și din *succesiunea figurilor* : *uniformă* (o singură figură), *fixă* (mai multe figuri executate în aceeași ordine și de un număr determinat de ori), *mobilă* (mai multe figuri executate într-o ordine variabilă și de un număr de ori variabil), *liberă* (fără o schemă precisă, bazată pe improvizație).

Combinația dintre construcția internă și succesiunea figurilor ne dă modul compozițional al dansului. Definirea lor o facem deci prin 2 termeni, indicînd cele 2 componente : primul succesiunea, iar al doilea construcţia internă, de exemplu uniform-complex, fix-dezvoltat etc. Vom avea deci un total de 12 moduri.

---

[4] Vezi cap. II : Complexul general al dansului, pct. A.

[5] Știm că în ultima vreme s-a propus pentru *figură* termenul : *grup de motive*, care ni se pare complet nejustificat. Într-adevăr, „figura'' poate consta dintr-un singur motiv ; pe de altă parte, există „grupuri de motive'' care nu se identifică cu figurile.

[6] Această grupare nu este însă obligatorie, ci poate doar exista în anumite cazuri.

[7] Adică cu un singur element de bază.

2) *Suprapunerea pe melodie*[8] a figurilor şi a dansului însuşi constituie un fenomen de tangenţă cu domeniul complementar al muzicii; el reprezintă deci, doar în această relaţie, un aspect de construcţie. Cunoaştem următoarele posibilităţi de suprapunere: *concordanţă* (total sau parţial), *neconcordanţă* şi *necoincidenţă*.

D. *Aspectele de ansamblu* se referă la forma de organizare a întregului grup de executanţi. Principalele ei aspecte sînt:

1) *Formaţia*, cu următoarele aspecte subordonate:

numărul jucătorilor: grup mare, nelimitat, grup mic, limitat (de obicei între 4 şi 12 inşi), pereche, solist;

forma de aşezare: cerc (închis sau deschis), linie (semicerc sau coloană), neregulată;

ţinuta: de mînă, de umeri, de talie (la jocurile de grupuri înlănţuite); lateral sau frontal (la jocurile de perechi); liberă (la jocurile solistice sau în monom);

componenţa pe sexe: mixtă, bărbătească, femeiască.

Încercînd să reconstruim categoriile mari, sintetice, de formaţii posibile, pe baza corelaţiei dintre factorii de mai sus, am ajuns la următoarele posibilităţi principale:

a) grup nelimitat în cerc închis (mai rar deschis), în general de mînă şi mixt;

b) grup nelimitat în linie, de umeri, uneori de talie, mixt sau bărbătesc;

c) grup limitat în cerc închis, de talie, uneori de umeri, mixt;

d) perechi, uneori în cerc sau în linie[9];

e) grup variabil în monom, în general separat pe sexe[10];

f) solistic sau polisolistic[11], mai mult bărbătesc.

Remarcăm că fiecare categorie este constituită pe baza *stabilităţii* unora dintre factori şi a *dominanţei* reprezentării altora. Astfel categoria a) se individualizează în special prin corelaţia dintre *număr* şi *formă*, în timp ce *ţinuta* şi *componenţa* prezintă doar trăsături dominante etc. Clasificarea ne-a fost impusă de specificul cazurilor întîlnite.

2) *Desfăşurarea în spaţiu*[12] a dansului reprezintă un aspect particular, fără corelaţie directă cu formaţia. Se va vedea că importanţa ei nu depăşeşte categoriile tipologice subordonate. Întîlnim următoarele posibilităţi de desfăşurare: prin ocolire (la dreapta sau la stînga), pe loc (bilateral sau în adîncime), alternînd ocolirea cu jocul pe loc.

---

[8] E. Balaci, *Aspecte ale neconcordanţei dimensionale în dansul popular românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 10, nr. 3, p. 291—299, Bucureşti, 1965.

[9] Bineînţeles cu ţinuta laterală sau frontală, şi mixte (deşi uneori le-am văzut executate numai de femei, sau, mai rar, numai de bărbaţi).

[10] Bineînţeles cu ţinuta liberă (în rare cazuri jucătorii se pot prinde şi cîte doi).

[11] Adică mai mulţi solişti care execută simultan mişcări bazate pe improvizaţie.

[12] Numită de unii *desen coregrafic*.

II. COMPLEXUL GENERAL AL DANSULUI

Am văzut pînă acum care sînt aspectele care formează specificul coregrafic, luat fireşte analitic, deci dezlegat de ceea ce poate să-i fie comun cu alte fapte artistice înrudite. Clasificarea avînd un punct de plecare morfologic, baza încercării noastre nu poate fi decît de aceeaşi natură. Aceasta nu înseamnă însă neglijarea altor aspecte, care, în lipsa unei acţiuni morfologic determinante, ne furnizează totuşi interesante trăsături conexe, contribuind la realizarea întregii atmosfere a dansului. Să vedem despre ce este vorba.

A. *Aspectele complementare* sînt cele care participă la desfăşurarea dansului de care sînt legate organic, fără a participa direct la organizarea lui morfologică ; de aceea importanţa lor într-o clasificare de acest gen nu poate fi decît redusă. Totuşi ele ne furnizează interesante note adiacente care trebuie menţionate cînd sînt în legătură cu unele aspecte morfologice.

1) *Melodia* dansului constituie complementul lui nelipsit[13]. Totuşi, o clasificare de morfologie coregrafică nu poate ţine seama decît de ceea ce poate să apară mai neobişnuit în simbioza dans-melodie, de exemplu execuţia vocală a melodiei[14], eventuala poliritmie ş. a., şi numai în măsura în care acestea sînt în legătură cu faptele morfologice.

2) *Textul* care însoţeşte dansul ne interesează în oarecare măsură, dacă conţinutul lui este legat de categoriile coregrafice. Din acest punct de vedere distingem : texte *comune*, care se pot folosi la orice joc, şi texte *speciale*, proprii numai unor anumite dansuri ; acestea din urmă pot determina chiar desfăşurarea jocului (de ex. *comenzile*). De asemenea ne pot interesa şi diversele forme de execuţie ale textelor, care pot fi *strigate* (cazul obişnuit), *semicîntate* şi *cîntate*[15] ; ultimul caz este cel mai interesant pentru noi.

3) *Accesoriile* folosite în dans îşi au desigur importanţa lor în raport cu mişcarea. Am văzut că există o categorie specială de motive cinetice executate cu diverse ustensile : bîte, săbii, basmale etc. Alteori participarea lor este pur simbolică, cum este de exemplu folosirea steagului de către căluşari. În orice caz, prezenţa accesoriilor trebuie menţionată atunci cînd ea este caracteristică unei categorii mai mari.

B. *Aspectele spirituale* trădează sensul profund al fenomenului şi relaţia lui cu complexul ambiant. Deşi aparent ele se dezvoltă aparte faţă de faptele morfologice şi deci nu ar putea influenţa o clasificare de această natură, totuşi în anumite cazuri există o interferenţă care ne dă posibilitatea să adăugăm trăsăturile spirituale celorlalţi factori coregafici :

1) *Tema* dansului înseamnă ilustrarea prin dans a unui moment spiritual ales de creatorul respectiv, şi deci procesul este intenţional. Uneori

---

[13] În coregrafia românească am întîlnit un singur dans de origine rituală : *Moşul de Turcă*, executat la Anul Nou de copiii din Lupşanu (s. Lehliu, reg. Bucureşti), fără melodie, ci păstrînd ritmul unui text recitat. În unele dansuri de pe Tîrnave, ultimii paşi ai fiecărei faze se desfăşoară fără muzică.

[14] În dansurile de fete de pe Tîrnave.

[15] Idem.

ea apare doar *nominal*[16], alteori este *sugerată*[17] prin anumite mişcări, strigături etc. ; în sfîrşit, ea poate fi şi *concretă*, cînd foloseşte reprezentări directe. În cazul în care întîlnim o relaţie strînsă între o categorie morfologică şi o temă oarecare, ea va fi consemnată ca trăsătură specifică.

2) *Funcţia* pe care o îndeplineşte dansul îl pune în legătură directă cu anumite momente din viaţa comunităţii. Ea ne interesează aici întrucît este de cele mai multe ori caracteristică unei categorii morfologice şi influenţează uneori chiar desfăşurarea dansului. După funcţie, dansurile se pot împărţi în : a) *curente*, pe care comunitatea le practică obişnuit la hora satului sau la alte ocazii ; unele din acestea le numim *comune* sau *de relaţie* şi sînt în general mixte ; altele sînt *de exhibiţie* sau *de întrecere* şi sînt mai ales bărbăteşti[18] ; b) *speciale*, practicate în cerc restrîns, de un număr redus de inşi şi doar în anumite momente ; acestea pot fi dansuri de *spectacol*, *distractive*, *ceremoniale* sau *rituale*.

Majoritatea dansurilor au o funcţie comună. Totuşi, în celelalte cazuri reiese foarte limpede corelaţia dintre categoriile funcţionale şi cele morfologice.

3) *Caracterul* dansului trebuie considerat ca rezultanta tuturor aspectelor morfologice, complementare şi spirituale, care se îmbină pentru a imprima o atmosferă oarecare întregului fenomen. Fiind greu de încadrat în formule precise, îl exprimăm prin calificative care încearcă să ilustreze cît mai lapidar esenţa lui. Îl definim prin 2 serii de calificative, şi anume : a) din punct de vedere *morfologic* (împreună cu aspectele complementare), apreciem prin termenii : liniştit, moderat, vioi, exuberant, viguros, atletic, acrobatic, *intensitatea* de desfăşurare a manifestării ; b) din punct de vedere *spiritual*, redăm prin epitetele : liric, spectacular, solemn, vesel, comic, grotesc, incantativ, *calitatea* funcţional-tematică a fenomenului. Fireşte, aceşti termeni se pot reexamina ; pentru moment ne interesează însă necesitatea acestei duble încadrări.

III. CRITERIILE CLASIFICĂRII

După ce am văzut care sînt aspectele de care trebuie să ţinem seama în clasificarea coregrafică, să trecem mai departe pentru a reconstitui drumul parcurs şi a expune rezultatele noastre. Operaţia următoare analizei morfologice a fost aceea de a stabili criteriile de urmat. De la început am considerat că o bună clasificare trebuie să îndeplinească aceste condiţiuni : a) să cuprindă *totalitatea* elementelor ; se pot face şi clasificări pe un singur element sau grup de elemente, dar ele vor avea un obiectiv limitat ; b) să ţină seama de o *ierarhie* a elementelor, pornind de la general la particular ; categoriile mari vor folosi aspectele cele mai generale ; c) să fie

---

[16] Denumirile dansurilor pot fi : a) *determinative* — indicînd provenienţa reală sau presupusă de la un grup etnic sau social, o regiune, o profesiune etc. (de ex. : *Sîrba*, *Răzăşasca*, *Ardeleana*, *Băieşasca* etc.) ; b) *calificative* — indicînd trăsăturile principale (*Bătuta*, *Învîrtita*, *Rara* etc.) ; c) *figurative* — raportate la plante, animale, elemente ale naturii, obiecte etc. (*Frunza*, *Raţa*, *Vîntul*, *Coasa* etc.).

[17] De exemplu un joc care se numeşte *Vîntul*, ce are la un moment dat o mişcare mai grăbită ; sau strigăturile jocului *Raţa*, fără de care tema nu ar fi ilustrată.

[18] Fireşte, cele 2 categorii se împletesc foarte strîns ; este vorba însă de predominarea uneia sau alteia dintre tendinţe.

analitică, intuind categoriile fiecărui element în parte; d) să fie în același timp și *sintetică* : să elimine detaliile neesențiale și să meargă nu numai pe elemente, ci și pe rezultanta lor; e) să fie *completă* : materialul cunoscut trebuie epuizat; f) să fie *economică* în determinarea categoriilor : să nu creeze categorii la cele mai neînsemnate variații; g) să acorde aceeași *greutate specifică* tuturor categoriilor de același grad.

Pe baza acestor norme, am căutat să definim conținutul categoriilor. Pentru cele mai mari, am căutat desigur criteriul cel mai cuprinzător. Am văzut că în analiza noastră am acordat cea mai mare greutate aspectelor *combinate*, care sintetizează mai multe aspecte particulare. Această sinteză o realizează *formația*, *modul compozițional*, *structura cinetică* și *structura ritmică*, ale căror categorii includ mai multe elemente subordonate. Celelalte aspecte : *tempo-ul*, *desfășurarea în spațiu*, *suprapunerea pe melodie*, deși joacă un rol important în *caracterizarea* unei piese, nu au totuși aceeași pondere în *clasificarea* grupelor mari.

Pentru acestea, am căutat să mergem mai departe și să căutăm, printre cele 4 aspecte combinate, criteriul principal care ar putea deveni unic. După o amplă analiză, am considerat că *formația* ar putea avea această funcție, din următoarele motive :

1) dansul este un fenomen artistic prin excelență colectiv și deci trebuie caracterizat prin ceea ce dă unitate întregului grup de jucători[19];

2) formația este strîns legată de *caracterul* dansului, schimbarea ei determinînd și schimbarea caracterului, chiar dacă celelalte elemente rămîn aceleași[20];

3) formația este elementul cel mai permanent al unui dans, ea neschimbîndu-se decît într-un număr foarte redus de cazuri.

Am grupat deci piesele existente, după criteriul formației, în cele 6 categorii principale pe care le-am constatat[21]. Le-am numit *clase*. Firește că, în caracterizarea lor, în afară de formație am ținut seama și de reunirea relativ constantă a altor aspecte[22].

În interiorul claselor, tot pe baza coordonării mai mult sau mai puțin constante a mai multor aspecte, sau în urma specializării unei categorii de elemente (cinetică, ritm, mod compozițional etc.), am determinat un număr oarecare de *tipuri*. Existența unor caracteristici comune între acestea a dus la determinarea unor *grupe* de tipuri. În sfîrșit, în unele cazuri, putem avea și categorii subordonate : *subclase*, *subgrupe*, *subtipuri*[23].

Determinărilor teoretice le-a urmat o analiză strînsă a materialului. Aceasta a avut 3 faze : a) înscrierea fiecărui dans pe o fișă specială cuprinzînd : date generale asupra culegerii dansului, caracterizarea din punctul de vedere al legăturii cu viaţa satului[24], descrierea prin simboluri a elementelor morfologice, descrierea celorlalte trăsături (complementare şi spirituale), observaţiuni; b) alăturarea tuturor fişelor care formau o categorie mare în tabele speciale, centralizatoare, în care se făcea despuierea dansurilor pe rubrici; c) stabilirea, după tabele, a coordonatelor constante şi confruntarea fiecărei piese cu aceste coordonate, care deveneau astfel *tipuri*, *grupe* şi alte categorii.

---

[19] Desigur argumentul este în primul rînd teoretic ; ne dăm seama însă de diferența care există din acest punct de vedere între *formație* și celelalte grupe de aspecte : *construcție*, *structură cinetică* și *ritmică*, ce își pot păstra configurația oricare ar fi colectivitatea care practică dansul.

[20] De exemplu un *Brîu*, care își păstrează majoritatea elementelor, dar devine joc de perechi, își schimbă complet caracterul.

[21] Vezi cap. I, pct. D.

[22] De exemplu, clasa *Horelor mici* se caracterizează nu numai prin formație, ci și prin modul compozițional, figurile de învîrtire etc. ; toate caracteristicile comune la un loc dau caracteristica unei clase.

[23] Toate categoriile sînt caracterizate și prin aspectele complementare și cele spirituale. Firește însă că baza clasificării este morfologică, așa cum a fost intenția noastră.

Acesta a fost, în linii mari, mersul operaţiei. Adăugăm că, desigur, s-a tins spre determinarea unor tipuri, ca să spunem aşa, *ideale*, în care se încadrează total doar puţine exemple, dar de care se apropie semnificativ majoritatea lor. Un număr destul de mare prezintă forme intermediare, constituind exemple încrucişate, hibride sau degradate. Toate acestea au trebuit să reiasă din ultima analiză. De asemenea, în faza finală, s-a procedat la reexaminarea conţinutului fiecărei categorii, pentru a se vedea dacă nu a existat o interpretare diferită a gradării aspectelor. Respectînd astfel normele pe care ni le-am impus de la început, credem că am reuşit pentru moment să ne păstrăm pe drumul cel bun al clasificării.

Cîteva cuvinte despre nomenclatura folosită. Categoriile mari le-am denumit, convenţional, prin unii termeni care au avantajul dublu de a fi foarte cunoscuţi şi de a avea un sens general foarte apropiat de conţinutul faptelor coregrafice. Am dat astfel celor 6 categorii numele de : *Horă mare*, *Brîu*, *Horă mică*, *Doi*, *Ceată*, *Solo*, care nu necesită prea multe explicaţii[25]. Pentru celelalte categorii am folosit nume foarte variate, desemnînd apartenenţa regională (de ex. *Ceată moldovenească*), trăsături morfologice (de ex. *Învîrtită dreaptă*), jocul cel mai cunoscut (de ex. *Brează*), funcţia (de ex. *Solo distractiv*) ş. a., în general desigur ceea ce ni s-a părut mai pregnant fie pentru a exprima conţinutul, fie pentru a localiza categoria. Sperăm că şi din acest punct de vedere încercarea noastră, respectînd necesităţile unei grupări ştiinţifice a materialului, rămîne destul de accesibilă şi numeroşilor iubitori ai dansului popular.

SCHEMA CLASIFICĂRII

Observaţii preliminare

În cele ce urmează prezentăm rezultatele la care am ajuns în clasificarea materialului coregrafic. Pentru a face schema clasificării cît mai accesibilă, socotim necesare următoarele explicaţii asupra modului în care s-a făcut prezentarea :

---

[24] Vechimea, provenienţa, funcţia dansului respectiv în sat etc.

[25] Prin *horă*, poporul înţelege de cele mai multe ori (desigur nu totdeauna) un joc în formaţie de cerc. Am făcut însă distincţia între *Horă mare* (clasa I) şi *Horă mică* (clasa III), care diferă între ele nu numai prin aspectul numeric, dar şi prin celelalte aspecte morfologice, ca şi prin *caracterul* manifestării.

Brîul este denumit de obicei (precizăm iar : nu exclusiv) un joc în formaţie de semicerc, avînd o mişcare oarecum de învăluire, asemenea cu *brîul*, piesă de îmbrăcăminte. Este greşit să se spună, cum o fac unele dicţionare, că denumirea jocului provine de la faptul, de altfel destul de rar, că jucătorii se ţin de brîu.

Doi (plural doiuri) este folosit curent pentru a desemna un joc de perechi.

Termenul de *ceată* l-am adoptat convenţional, pentru că jocurile din această categorie sînt practicate de obicei de anumite grupuri sau *cete* (de feciori, de fete, de căluşari).

În sfîrşit, am ales termenul de *Solo*, de origine cultă, evitînd pe *De unul singur*, folosit popular, dar mai greu de aplicat în diverse contexte.

1. Am expus trăsăturile de bază ale categoriilor principale : *clase, grupe, tipuri*. *Subgrupele* le-am indicat numai printr-o acoladă extinsă asupra a două sau mai multe tipuri, iar *subtipurile* doar numeric, la fiecare tip, fără a le mai face caracterizări.

2. Trăsăturile generale ale categoriilor mai mari (clasele față de grupe și tipuri, grupele față de tipuri) nu se mai repetă la caracterizarea categoriilor mai mici. Acestea din urmă sînt prezentate deci numai prin ceea ce le este absolut propriu unora față de altele, deoarece trăsăturile generale se subînțeleg.

3. Ordinea de prezentare a trăsăturilor unei categorii este fixă. Completă, ea ne-ar arăta următoarea succesiune :

a. *Aspecte de ansamblu* : formă, număr, ținută, componență pe sexe, desfășurare în spațiu.

b. *Aspecte de construcție* : construcția internă și succesiunea figurilor, suprapunerea pe melodie.

c. *Aspecte cinetice* : structura figurilor, mișcări.

d. *Aspecte temporale* : ritm și metru, motive ritmice, tempo.

e. *Aspecte complementare* : melodii, texte, accesorii (numai dacă acestea prezintă ceva special).

f. *Aspecte spirituale* : funcție și temă, caracter.

g. *Alte date* : numărul subtipurilor, denumirea cîtorva exemple mai cunoscute, răspîndirea categoriei (în paranteză).

Firește, unele trăsături pot lipsi (în cazul de la pct. 2).

4. Pentru prezentarea unor expresii care revin frecvent în schema noastră, am fost nevoiți să folosim următoarele *semne* convenționale :
/ înseamnă : sau ; de ex. : fixă/mobilă ;
// înseamnă : uneori (dar în cazuri pregnante) ; de ex. : suprapunere // neconcordantă ;
≠ înseamnă : de cele mai multe ori ; de ex. : caracter ≠ viguros ;
~ înseamnă : alternînd cu ; de ex. : pe loc ~ ocolire ;
→ înseamnă : spre dreapta ;
← înseamnă : spre stînga ;
(B) înseamnă : bărbați, bărbătesc ;
(F) înseamnă : femei, femeiesc ;
{(acolada) se pune pentru a arăta că două sau mai multe tipuri formează o subgrupă.

Deocamdată, pentru a face mai accesibile rezultatele noastre, am evitat folosirea altor simboluri pentru mișcări, valori ritmice etc. Acestea vor apărea în cadrul unui *catalog* al tuturor categoriilor și subcategoriilor, care vor avea fiecare un *cod* de clasificare și o *formulă* a elementelor.

CLASA I : *Hore mari*. Cerc închis // deschis ≠ de mînă. Desfășurare variabilă. Succesiune uniformă / fixă // mobilă.

Grupa A : *Hore simple*. Construcție simplă/dezvoltată. Succesiune uniformă // fixă. Suprapunere ≠ concentrată. Plimbări ; // pași bătuți. Ritm comun. Funcție variabilă. Caracter liniștit.

Tip 1 : *Horă dreaptă.* Ocolire →. $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$; ♩ ♩ ♩ ♩, ♫ ♩ ♫ ♩ Tempo moderat / vioi. Funcţie // specială. Caracter liniştit / vioi. 3 subtipuri. Ex. : Hora mare, Nuneasca, Perinița (jumătatea de sud şi părţile de est).

Tip 2 : *Horă-n 2 părți.* Pe loc. ♫♩♫♩, ♫♫♫♩, ♩♩♫♩ Tempo vioi. Funcţie comună. Caracter liniştit / vioi. Ex. : Romanul, Sălcioara (sudul şi estul ţării).

Tip 3 : *Danț de nuntă.* Ocolire →. Construcţie simplă. 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 Tempo lent. Melodii și texte cîntate de jucători. Funcţie ceremonială. Caracter solemn-liniştit. 2 subtipuri. Ex. : Hora (Danţul) miresii (Maramureş, Bihor).

Tip 4 : *Purtată de fete.* Feminin ; de braţe. Desfăşurare variabilă. Ritm comun : ♫ ♫ ♫ ♫ / dactilic : ♫ ♫ ♩ ♫ Tempo lent. Melodii şi texte cîntate de jucătoare. Funcţie comună. Caracter liniştit. 2 subtipuri. Ex. : Purtata, Drîmbolicul (Tîrnave).

Tip 5 : *Horă macedoromână.* Cerc deschis (cu un capăt activ) // separat pe sexe. Ocolire. Construcţie simplă. Suprapunere neconcordantă. Paşi simpli, sărituri pe vine, mişcări de braţe (B). Ritm comun // asimetric. Tempo lent. Melodii şi texte cîntate de jucători. Funcţie comună. Caracter liniştit. 2 subtipuri. Ex. : Corlu (Dobrogea).

Grupa B : *Hore dunărene.* Construcţie dezvoltată / complexă. Suprapunere ≠ neconcordantă. Mişcări de braţe ample. Tempo vioi / accelerat. Funcţie comună. Caracter vioi / exuberant.

Tip 1 : *Horă bătută.* Bătăi, paşi vîrf-toc. Ritm comun : ♫ ♫ ♫♩, ♫♩♫♩(+ ♫♩,♩♩) / dohmiac : ♪♩ ♩ ♪♩(// + ♫ ♩, ♩♩) / amfibrahic : ♪♩ ♪♫ ♩, ♪♩♪♪♩ ♪(// + ♫ ♩ , ♩♩). Ex. : Zuralia, Ţigăneasca, Ciuful (Muntenia, Dobrogea, Moldova).

Tip 2 : *Cîrlig.* Cîrlige. Ritm asimetric $\left(\frac{5}{16}\right)$: ♫. ♫. // comun : ♫♩♫♩,♫♫♫♩, 2 subtipuri. Ex. : Cîrligul, Bugeacul, Paiduşca (Oltenia, Muntenia, Dobrogea).

Tip 3 : *Geampara.* // perechi şi solişti în centru. Plimbări, cîrlige, bătăi. Ritm asimetric $\left(\frac{7}{16}\right)$: ♬. ♬. ♩♪. ♩♪. Ex. : Geamparalele, Pandelaşul (Muntenia, Dobrogea).

Tip 4 : *Hodoroagă.* Desfăşurarea alternată. Plimbări ; paşi bătuţi, săriţi, încrucişaţi în faţă. Ritm asimetric $\left(\frac{5}{8}, \frac{9}{16}\right)$; ♬ ♩ ♬ ♩, ♫♫. ♫♫. Comenzi. 2 subtipuri. Ex. : Hodoroaga, Leasa (Ardealul de sud, Bărăgan, Dobrogea).

CLASA II: *Brîuri:* Semicerc // coloană, cerc închis; bărbătesc / mixt; de umeri // încrucișat la spate. Tempo vioi // accelerat. Funcție comună. Caracter ≠ de virtuozitate, viguros.

Grupa A: *Brîuri dunărene.* Desfășurare bilaterală / în adîncime. Construcție dezvoltată / complexă. Succesiune uniformă / fixă. Pe loc, bătăi, cîrlige; pași ≠ pe vîrfuri, săltați, balansuri, fluturări.

Tip 1: *Brîu bănățean.* Suprapunere totală concordantă. Ritm dactilic: ♩♫♩♫, ♩♩♩♫, ♩♫♩♩, ♫♫♩♫ / comun: ♫♩♫♩, ♫♩♩♩ // asimetric $\left(\frac{7}{16}\right)$: ♬♬ Ex.: Iedera, Poșovaica, Brîul hoților (Banat).

Tip 2: *Rustem.* Încrucișat la spate. Desfășurare în adîncime. Construcție complexă ≠. Suprapunere neconcordantă. Ritm asimetric $\left(\frac{5}{10}\right)$: ♫. ♫. // comun. Ex.: Rustemul, Mîndrele (Oltenia, Teleorman).

Tip 3: *Brîuleț oltenesc.* Încrucișat la spate. Desfășurare în adîncime. Construcție ≠ complexă. Suprapunere neconcordantă. Ritm comun: ♫♩♫♩, ♫♫♫♫, ♫♫♫♩, ♩♩♩♩, ♩♩♫♩ // dactilic: ♩♫♫♫, 2 subtipuri. Ex.: Brîulețul, Alunelul, Trei Pă-zește, Polocsia, Tocul (Oltenia).

Tip 4: *Brîu nou.* Construcție dezvoltată. Succesiune ≠ fixă. Suprapunere total concordantă. Ritm comun: ♫♩♫♩, ♫♫♩♩♩; ♩♩♫♩, 2 subtipuri. Ex. Alunelul, Sîrba lui 22 (mai ales jumătatea de sud a țării).

Grupa B: *Sîrbe.* Mixt. Desfășurare alternată. Succesiune mobilă. Suprapunere neconcordantă. Ritm comun: ≠ ♩♩𝅗𝅥𝅗𝅥 Tempo accelerat.

Tip 1: *Sîrbă comună.* Mixt // bărbătesc. Construcție simplă // complexă. Plimbări, bătăi, cîrlige; pași // săltați, alergați, ♫♩♫♩♩♩ Texte // proprii (comenzi). Funcție // de exhibiție. Caracter variabil. 2 subtipuri. Ex.: Sîrba (aproape toată țara).

Tip 2: *Sîrbă distractivă.* Bărbătesc // mixt. Construcție simplă. Plimbări, figuri comice; pași săltați pe vine. Melodii de sîrbă comună. Texte proprii, caracteristice. Funcție distractivă. Accesorii: bîte, mături. Caracter grotesc-exuberant. Ex.: Cățeaua, Mutul (Carpații Sudici și Răsăriteni — sporadic).

Grupa C: *Brîuri carpatice.* Desfășurare cu ocolire / alternată. Construcție ≠ simplă. Succesiune mobilă / liberă ≠. Plimbări, bătăi. Tempo vioi.

Tip 1 : *Brîu mocănesc.* Desfăşurare alternată. Construcţie // dezvoltată, complexă. Succesiune mobilă. Suprapunere // neconcordantă. Pinteni, cîrlige; paşi vîrf-toc // alergaţi, săltaţi. Ritm comun : ♫♫♫♩, ♫♫♫♫ (+ ♫♩, ♩♩) / dohmiac : ♪♩♩♪♩ (+ ♫♩, ♩♩), ♪♩♩♩♪♩♩ / amfibrahic : ♪♩♪♪♩♪ (+ ♫♩, ♩♩) Melodii ≠ în formă liberă. Texte proprii (comenzi). 3 subtipuri. Ex. : Brîul, Brîuleţul, Slănicul (Ardealul de sud, Oltenia şi Muntenia subcarpatică, Bărăgan, Dobrogea).

Tip 2 : *Brîu pădurenesc.* Mixt. Ocolire. Succesiune liberă. Suprapunere indiferentă. Ritm comun : ♫♩♫♩, ♫♫♫♩, ♩♩♫♩, ♩♩♩♩ (Pădureni).

Tip 3 : *Roată.* // Cerc închis. Succesiune liberă. Suprapunere concordantă. Pinteni; paşi săriţi, bătăi din palme. Ritm comun : ♫♫♫♫, ♫♫♫♩/dohmiac : ♩♪♩♪♩ / amfibrahic : ♪♩♪♩♩ Caracter f. viguros. 2 subtipuri. Ex. : Roata, Bărbătescul (Oaş, Maramureş).

CLASA III : *Hore mici.* Cercuri mici (4—12 inşi); mixte. Încrucişat la spate/de umeri. Desfăşurare variabilă. Construcţie simplă// dezvoltată. Succesiune mobilă. Suprapunere variabilă. Plimbări, învîrtiri; paşi simpli / tropotiţi. Ritm comun. Funcţie comună. Caracter liric, vioi / exuberant.

Tip 1 : *Ciuleandră.* Desfăşurare în elipsă. Suprapunere indiferentă. Paşi încrucişaţi. ♩♩𝅗𝅥𝅗𝅥, ♩♩♩♩♩♩♩♩ Tempo accèlerat. Ex. : Ciuleandra, Fedeleşul (Muntenia, Dobrogea şi zonele vecine).

Tip 2 : *Ţărănească.* Cercuri mari/ cercuri mici// perechi. Suprapune reconcordantă. Paşi tropotiţi// săltaţi, vîrf-toc. ♫♩♫♩, ♫♫♫♩, ♫♫♫♫ // ritm amfibrahic : ♪♩♪♫♩ Tempo accelerat. 2 subtipuri. Ex. : Ţărăneasca, Ruseasca (Moldova de nord şi centru).

Tip 3 : *Jienească.* Cercuri mici (3—8 inşi) // ~ perechi. Treceri pe sub mînă // paşi încrucişaţi. ♩♩♩♩, ♫♫♫♫, ♫♫♫♩ Tempo vioi. Ex. : Jiana, Tortoroiul (Ardealul de sud-est, Oltenia de nord).

CLASA IV : *Doiuri.* Perechi // aşezate în cerc/ linie/3 inşi (1 băiat cu 2 fete). Caracter vioi. Construcţie ≠ dezvoltată. Suprapunere ≠ concordantă. Tempo vioi. Funcţie comună.

Grupa A : *Doiuri simple.* Perechi în cerc/linie ; ţinută laterală/opusă, deschisă. Plimbări.

Tip 1 : *Doi plimbat.* Ţinuta variabilă. Succesiune uniformă. Ritm comun : ♫♩♫♩, ♩♩♩♩, ♫♫♫♩, ♩♩♫♩ Tempo moderat/ vioi. 2 subtipuri. Ex. : Ciobănaşul, Aţica (Muntenia subcarpatică, Moldova, Ardealul de sud-est).

Tip 2 : *Baraboi.* Cerc mixt de mînă ~ perechi, în ţinută laterală, de o mînă sau încrucişat la spate ; perechile se schimbă după comandă ; ocolire→ ~ ←. Construcţie simplă. Succesiune mobilă. Ritm comun : ♫♩♫♩, ternar : ♩♩♩♩♩♩/asimetric $\left(\frac{7}{16}\right)$: ♪♪♪. ♪♪♪. Tempo vioi. Funcţie distractivă. Caracter vesel. 2 subtipuri. Ex. : Baraboiul, Muşamaua (toate regiunile ţării).

Grupa B : *Polci.* Desfăşurare pe loc. Ţinută opusă închisă. Construcţie simplă/ dezvoltată. Figuri pe loc, învîrtiri. Ritm comun, anapestic.

Tip 1 : *Polcă dreaptă.* Perechi în cerc/ linie. Succesiune fixă. Ritm comun : ♫♩♫♩, ♩♩♫♩, ♫♫♫♩ Ex. : Anicuţa, Cumetriţa, Trandafirul (Moldova, Ardealul de sud-est, Muntenia de nord, Dobrogea).

Tip 2 : *Horă-polcă.* Cerc ~ perechi în cerc. Succesiune fixă. Ritm comun : ♫♩♫♩, ♩♩♩♩, ♫♫♫♩ Ex. : Foişoreanca, Hora de la Bălţi (jumătatea de est a ţării — sporadic).

Tip 3 : *Polcă şchioapă.* Succesiunea mobilă/ fixă. Ritm asimetric : ♪♪♪. ♪♪♪. // ternar : ♩♩♩♩♩♩ Ex. : Cărăşelul, Ţînţăraşul, Năframa (jumătatea de est a ţării — sporadic).

Tip 4 : *Sîrbă de doi.* ≠ perechi în centrul horei. Succesiune mobilă. Suprapunere // indiferentă. Ritm comun : ♫♩♫♩, ♩♩♩♩, ♫♫♫♫, ♩♩𝅗𝅥𝅗𝅥 Tempo vioi/ accelerat. Melodie comună cu jocurile de grup din care derivă. Ex. : Sîrba-n vals, Brîuleţu-n vals (mai ales în jumătatea de est a ţării).

Tip 5 : *Doi bănăţean.* Perechi în cerc/ linie/grupuri de 3 (1 băiat + + 2 fete). Ţinuta // deschisă. Succesiune mobilă // fixă. Treceri pe sub mînă. Ritm comun : ♫♩♫♩, ♩♩♫♩, ♫♩♩♩ / ♫♫♫♩ dactilic: ♩♫♩♫, ♩♫♩♩, ♩♩♩♫ 2 subtipuri. Ex. : De doi, Ardeleana, Măzărica (Banat, Arad, Hunedoara).

Grupa C : *Învîrtite ardeleneşti.* Ţinută opusă închisă // deschisă. Succesiune mobilă// liberă (B). Plimbări, treceri pe sub mînă/ ponturi, bătăi, pinteni (B). Caracter vioi, viguros (B).

Tip 1 : *Învîrtită someşeană.* Ţinută opusă deschisă/ închisă. Ritm comun, ♫ ♩ ♫ ♩ , ♩ ♩ ♩ ♩ , ♫ ♫ ♫ ♫ Tempo vioi. Ex. : De învîrtit (Ardealul de nord).

Tip 2 : *Învîrtită dreaptă.* Ţinută uneori laterală. Desfăşurare // cu ocolire. Suprapunere // neconcordantă // indiferentă. Ritm comun : ♩♩♩♩, ♫♫♫♫, ♫♩♫♩, ♫♫♫♩, ♩♩𝅗𝅥𝅗𝅥 Tempo vioi/ accelerat. 2 subtipuri. Ex. : Haţegana, Învîrtita (Transilvania şi zonele adiacente).

Tip 3 : *Învîrtită şchioapă.* // grup de 3 (1 B + 2 F) ≠ 4 (2 B + 2 F) ; de umeri/ încrucişat la spate. Construcţie dezvoltată/ complexă. Suprapunere// necoincidentă. Ritm dohmiac : ♩♪♩♪♩, ♩♪♩♩♪, ♬♩♪♩, ♬♩♩♪ / dactilic : ♫ ♫ ♩ ♫ Tempo moderat. Ex. : Învîrtita (Ardealul de sud, Mureş, Oaş).

Tip 4 : *Doi bihorean.* Perechi în coloană. Construcţie // simplă. Ritm comun : ♫♫♫♫, ♫♫♫♩ / dohmiac : ♩ ♪♩ ♪♩ / dactilic : ♩♫ ♩♩♩♩ Tempo vioi. Ex. : Mărunţelul, Luncanul (Crişana).

Grupa D : *Purtate.* Perechi în cerc/ semicerc ; ţinuta de o mînă. Plimbări, treceri pe sub mînă/ ponturi, bătăi pinteni (B). Tempo moderat lent. Caracter liniştit.

Tip 1 : *Purtată.* Ţinută opusă deschisă. Desfăşurare ≠ pe loc. Succesiune uniformă/ liberă (B). Ritm dactilic : ♩♫♩♫, ♩♫♩♩, ♩♩♩♫, ♫♫ 2 subtipuri. Ex. : Purtata, Pe sub mînă (Făgăraş, Tîrnave).

♩♫ Tip 2 : *De-a lungul.* Ţinută ≠ laterală. Desfăşurare alternată. Succesiune mobilă/ liberă (B). Ritm ternar $\left(\frac{3}{4}\right)$: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ Texte proprii. (comenzi). Ex. : De-a lungul, De plimbat (Ardealul de nord).

Grupa E :

Tip unic : *Brează* ≠ perechi în cerc/ coloană// grupuri de 3—4 ; ţinută laterală/ opusă. Desfăşurare pe loc/ alternată. Construcţie simplă/ dezvoltată. Succesiune mobilă. Suprapunere concordantă. Plimbări, cîrlige, învîrtiri, treceri pe sub mînă ; paşi vîrf-toc, sărituri. Ritm amfibrahic : ♪♩♪♩ ♩ //comun : ♫♫♫♩ Tempo accelerat. Caracter vioi. 3 subtipuri. Ex. : Breaza, De-a mîna (Ardealul de sud-est, Muntenia, Moldova de sud, Dobrogea).

CLASA V : *Cete.* Cerc/ semicerc/ linie, în monom ; ≠ bărbătesc. Succesiune ≠ mobilă. Suprapunere concordantă. Plimbări. Figuri de virtuozitate. Tempo ≠ vioi. Accesorii (bîte, basmale etc.).

Grupa A : *Cete ardelenești*. Desfășurare pe loc. Construcție ≠ complexă // dezvoltată. Succesiune fixă. Plimbări, pinteni, bătăi, ponturi, sărituri, lăsări pe vine, bătăi din palme. Funcție de exhibiție/ de spectacol. Caracter de virtuozitate — viguros, atletic.

Tip 1 : *Feciorească*. Ponturi, plimbări. Ritm dactilic : ♩♫♩♫♫♫♩ ♫ comun: ♫♫♩♩, ♫♫𝅗𝅥, ♫♫♫♩, ♬♬♫♫ // (în încheieri) amfibrahic : ♪♩ ♪♩ ♫ : Tempo moderat. 3 subtipuri. Ex. : Fecioreasca, De bîtă (Ardealul de sud și Crișana).

Tip 2 : *Bărbunc*. Ponturi, plimbări. Ritm comun : ♫ ♫ ♫ ♫, ♫ ♫ ♫ ♩, ♫ ♩ ♫ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩, ♫ ♫ ♩ ♩ Tempo vioi. 2 subtipuri. Ex. : Bărbuncul, Rarul (Ardealul de nord).

Tip 3 : *Călușer*. Plimbări, bătăi, cîrlige// ponturi ; sărituri, bătăi din plame, cu vîrful și tocul. Ritm comun : ♫ ♫ ♫ ♫ , ♩ ♩ ♩ ♩ // dactilic : ♫ ♫ ♩ ♫, ♩ ♫ ♩ ♫ Tempo f. variabil. ≠ cu bîte. Costumație specială. 2 subtipuri. Ex. : Călușerul, Romanul, Banul Mărăcine (Ardealul de sud, Crișana).

Tip 4 : *Soroc*. Plimbări, bătăi, cîrlige// ponturi ; sărituri, bătăi din palme. Ritm dohmiac : ♩ ♪♩ ♪♩ / amfibrahic : ♪♩ ♪♩ ♫ // dactilic : ♫ ♫ ♩ ♫/ comun : ♫ ♫ ♫ ♫ Tempo vioi. Ex. : Sorocul (Banatul de nord-vest, Crișana de sud).

Grupa B. Tip unic : *Căluș*. Desfășurare alternată. Construcție variabilă. Succesiune mobilă/ fixă. Plimbări, bătăi, pinteni, cîrlige ; pași vîrf-toc, sărituri. Ritm comun : ♩♩♩♩, ♫♩♫♩, ♫♫♫♩, ♫♫♫♫ // dohmiac : ♪♩ ♩ ♪♩ // amfibrahic : ♪♩ ♪♩ ♫ Tempo vioi/accelerat. Accesorii multiple : Bîte, steaguri etc. Costumație specială. 3 subtipuri. Ex. Călușul (Oltenia de sud, Muntenia de sud). Dată fixă : Rusalii.

Grupa C : *Cete carpatice.*// mixt. Construcție simplă/ dezvoltată. Succesiune mobilă. Plimbări, bătăi, cîrlige, pinteni ; pași vîrf-toc, sărituri. Caracter viguros/ de virtuozitate.

Tip 1 : *Ceată moldovenească.* Ritm amfibrahic : ♪♩♪♪♩♪, ♫♫ ♪♩♪, ♪♩♪♫♩ / dohmiac : ♪♩ ♩ ♪♩ /comun : ♫ ♩ ♫ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩ Ex. : Corăbeasca, Treilișeștile (Moldova de nord).

Tip 2 : *Ceată ciobănească.* Ritm comun : ♫♩♫♩, ♫♫♫♩ Ex. : Siminicul, Brînza, A mutului (lanțul interior carpatic—sporadic). Insuficient studiat.

Tip 3 : *Ceată bănăţeană*. Bărbătesc. Desfăşurare pe loc. Sărituri peste bîtă. Ritm dactilic : ♩ ♫ ♩ ♫, ♩ ♫ ♩ ♩, ♩ ♩ ♩ ♫, ♩ ♫ ♫ ♩ / comun : ♩ ♩ ♩ ♩, ♫ ♫ ♫ ♫ Ex. : Hainţul, Cîrligul peste bîtă, Cu bîta (Banat). Insuficient studiat.

Grupa D : *Cete speciale*. Componenţa variabilă. Desfăşurare variabilă. Construcţie ≠ simplă. Plimbări, motive figurative. Diverse accesorii. Funcţii speciale.

Tip 1 : *Căluş ritual*. Elemente magice. Mişcări variate. Ritm variabil. Accesorii speciale (bîte, steag, diverse obiecte) ; costumaţie specială. Funcţie rituală (de fertilitate, vindecare, iniţiere). Caracter incantativ. Ex. : Calul, Chisălul (Oltenia de sud). Dată fixă : Rusalii.

Tip 2 : *Drăgaică*. Femeiesc. Elemente magice ; învîrtiri, cîrlige, mişcări de braţe cu diverse obiecte. Ritm asimetric $\left(\frac{5}{10}, \frac{7}{16}\right)$: ♫. ♫. ♬.♬. Texte speciale. Accesorii speciale (săbii, steag etc.) ; costumaţie specială. Funcţie rituală (de fertilitate). Caracter incantativ atenuat. Ex. : Drăgaica, Iţele (Muntenia de sud-est). Dată fixă : 24 iunie.

Tip 3 : *Ceată distractivă*. Motive imitative/ diverse ; sărituri, paşi de învîrtire. Ritm comun : ♫ ♩ ♫ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩ etc. // asimetric. Diverse accesorii. Funcţie distractivă. Caracter vesel, comic // grotesc. 2 subtipuri. Ex. : Războiul, Căţeaua, Raţa (toată ţara — sporadic).

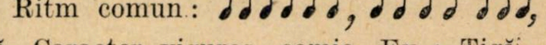
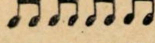
CLASA VI : *Solo*. Bărbătesc/ femeiesc. Plimbări, motive figurative şi diverse. Funcţii speciale. Caracter variat.

Grupa A : *Solo de virtuozitate* // bărbătesc. Plimbări, bătăi, cîrlige, sărituri, paşi vîrf-toc, lăsări pe vine. Funcţie de exhibiţie. Caracter viguros.

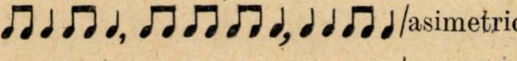
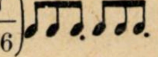
Tip 1 : *Bătută solistică*. Ritm comun : ♫ ♩ ♫ ♩, ♫ ♫ ♫ ♫, ♫ ♫ ♫ ♩ /dohmiac : ♪♩ ♩ ♪♩ / amfibrahic : ♪♩ ♩ ♪♩ ♪, ♪♩ ♪ ♫ ♩ Ex. : De tare, De unul singur (în diverse regiuni — sporadic).

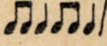
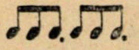
Tip 2 : *Giampara solistică*. Ritm asimetric $\left(\frac{7}{16}\right)$: ♬. ♬. ♩♪.♩♪.
Ex. : Geamparalele (jucat solistic în mijlocul horei sau independent) (Muntenia, Moldova).

Grupa B : *Solo special*. Bărbătesc/femeiesc. Plimbări, motive figurative şi diverse. Funcţii speciale. Caracter variat.

Tip 1 : *Solo ţigănesc*. Pe loc. Bătăi, cîrlige, ponturi, motive imitative ale mişcărilor fierarilor. Ritm comun :   Funcţie distractivă. Caracter viguros, comic. Ex. : Ţigăneasca, Bătaia fierului (mai ales în jumătatea de sud a ţării — sporadic).

Tip 2 : *Solo grotesc*. $\neq$ 2 inşi. Desfăşurare variabilă. Motive imitative ; mişcări variate. Ritm variat // accesorii obscene. Funcţie distractivă (poate de origine rituală). Caracter grotesc-obscen. 2 subtipuri. Ex. : Capra, Ariciul, Piperul (mai ales în Carpaţii Meridionali şi în Valea Dunării).

Tip 3 : *Solo ritual*. Motive figurative, sărituri, bătăi cu bîta. Ritm comun :  /asimetric $\left(\frac{7}{16}\right)$  accesorii şi costumaţie specială. Funcţie rituală/distractivă. Caracter grotesc. 2 subtipuri. Ex. : Capra, Ursul (toate regiunile ţării). Dată fixă : sărbătorile de iarnă.

Tip 4 : *Solo simplu*. Paşi simpli. Ritm comun :  /asimetric :  Funcţii variate. Caracter variabil. Ex. : Jocul găinii, Paparuda (toate regiunile ţării — sporadic).

CONSIDERENTE FINALE

La capătul prezentării noastre, ne rămîne să adăugăm cîteva observaţiuni pe care le socotim necesare pentru completarea celor de mai sus.

Nu avem pretenţia de a fi dat la lumină rezultate definitive. În primul rînd, îmbogăţirea materialului cercetat ne poate oferi multe surprize. De pe acum se conturează existenţa unor tipuri coregrafice abia întrevăzute, dar pe care insuficienţa documentării nu ne permite încă să le reconstituim în forme cristalizate. Astfel, credem că pe viitor se va putea vorbi, la clasa II, de un *Brîu moldovenesc* ; la clasa VI am depistat un tip pe care l-am numit *Solo oriental*, de influenţă tătărească, pe care deocamdată nu-l putem descrie şi localiza cu precizie ; asemenea identificări mai rămîn de făcut. Pe de altă parte, categoriile determinate se mai pot reexamina. Poate că unele tipuri vor deveni subtipuri sau, dimpotrivă, grupe de tipuri. Toate căile sînt încă deschise. Credem totuşi că individualitatea categoriilor determinate va rămîne în picioare, chiar dacă ponderea se va schimba pe alocuri.

În sfîrşit, poate că însuşi criteriul clasificării va trebui să fie completat cu noi elemente. Operaţia noastră a urmărit aspectele morfologice sub raportul funcţionalităţii. Unele indicii ne dau însă de gîndit că în spatele categoriilor stabilite s-ar ascunde anumite forme subtile care ne-ar duce la reconstituirea unor tipuri *genetice*. Este o etapă îndepărtată, pe care ne propunem să o atingem cîndva.

LA CLASSIFICATION MORPHOLOGIQUE DES DANSES POPULAIRES ROUMAINES

La classification est conçue du point de vue structuraliste. Elle est fondée, en premier lieu, sur les aspects morphologiques de la danse populaire : a) *aspects d'ensemble* (forme, nombre des danseurs, position, composition par sexe, etc.) ; b) *de construction* (structure et succession des figures, etc.) ; c) *cinétiques* (mouvements et formules) ; d) *temporels* (mesure, formules rythmiques, tempo). Dans l'étude de chaque aspect on part du particulier au général, en déterminant les éléments simples, les formules complexes et les traits généraux de la danse. Mais on n'exclut pas la relation avec les *aspects complémentaires* (mélodie, texte, éléments accessoires), ainsi que les *coordonnées spirituelles* (thème, fonction, caractère).

Dans la classification on accorde une importance plus marquée aux *aspects combinés* qui constituent la synthèse des caractères essentiels de chaque danse. Comme premier critérium on adopte la *forme d'ensemble* de la danse. Sur cette base on détermine 6 catégories principales de danses, que l'on appelle *classes* : en grand cercle, en ligne, en petit groupe, par couples, en file, solo. A l'intérieur de celles-ci, on distingue 52 types, réunis à leur tour en *groupes*, selon certains caractères morphologiques communs.

DIFERENȚIEREA TERITORIALĂ A LIRICII POPULARE

OVIDIU BÎRLEA

Cercetările din diferitele domenii ale culturii populare au relevat, încă de multă vreme, caracterul ei unitar, coeziunea spirituală a poporului român. Dovezile cele mai strălucite le-a adus lingvistica dialectelor, care a scos în evidență faptul că în teritoriul dacoromân nu se întîlnesc dialecte, ci diferențieri mai mici, de gradul subdialectelor sau graiurilor. Acest aspect unitar a fost subliniat și în creațiile folclorice. Primii folcloriști de la noi au semnalat, cu entuziasmul revelației neașteptate, asemănările izbitoare ale poeziei populare din provinciile românești. Alecsandri încercase să dea această icoană unitară a poeziei populare cu culegerea sa din 1866, al cărei titlu — *Poezii populare ale românilor* — sublinia de la început semnificația ei în acest sens. Colecția înmănunchea materiale din cele trei provincii istorice tocmai pentru a arăta și dușmanilor Unirii unitatea spirituală a poporului român, pe care poetul o va reliefa și mai tîrziu, cu prilejul unor noi colecții folclorice[1]. Atanasie Marienescu relevase și el marea asemănare ce o dovedea cîntărirea comparativă a folclorului editat de el cu colecția lui Alecsandri[2].

Constatarea era cu atît mai uluitoare, cu cît provinciile românești formau unități politice distincte. Dar ea nu era de fapt decît o reluare a vechilor mărturii despre unitatea poporului românesc din toate provinciile, care apar la cărturarii neamului, începînd cu Nicolaus Olahus și cronicarii moldoveni și culminînd cu corifeii Școlii ardelene.

Cercetarea amănunțită a liricii populare verifică această aserțiune prin prezența a o mulțime de motive în toate provinciile istorice, de o

---

[1] Analizînd colecția Jarník-Bîrseanu din însărcinarea Academiei, Alecsandri sublinia: „Cu deosebire sînt prețioase asemenea colecțiuni făcute în diversele țări române, pentru că din compararea acestora apare neîndoioasă unitatea de simțire și de direcțiune a poporului român" și arăta în continuare că el însuși „a aflat cîntecele din Ardeal așa de asemenea cîntecelor din România, ca și cînd ar fi fost făcute de același autor, pentru că geniul românesc este același peste Carpați și peste Dunăre, cum este dincoace și dincolo de Milcov" (*Analele Academiei Române* — Dezbateri, VII (1884—1885), p. 145).

[2] „Cu bucurie pot mărturisi despre acea împrejurare favorabilă, ce am aflat-o în comunicațiunea spirituală a poporului nostru de aci cu poporul român de peste Carpați, prin poezia populară", întrucît baladele culese de el „fură foarte asemene în idei precum în versuri cu ale d-lui Alecsandri" (O. Bîrlea, *Atanasie Marienescu folclorist*, în „Analele Universității din Timișoara", seria filologie, I (1963), p. 48).

Rev. etn. folc., tom. 12. nr. 3, p. 187—193, București, 1967

parte și de alta a Carpaților. Dintre toate, repertoriul cel mai unitar e cel al cîntecelor de militărie și război care au fost create după 1918. Condițiile vieții militare din căzărmi și de pe front au favorizat în chip deosebit răspîndirea acestor cîntece printre toți purtătorii de folclor.

În cadrul acestei unități a repertoriului liric se înscriu și unele diferențieri, cu atît mai firești, cu cît ele provin din împrejurări specifice de dezvoltare. Cel dintîi care a scos în lumină atare deosebiri a fost Béla Bartók, care la începutul culegerilor sale din Transilvania vorbea de monografii locale care să oglindească ,,un fel de dialect (jargon) muzical"[3]. El stabilește trei teritorii ale cîntecului românesc din Transilvania, unele subdivizîndu-se la rîndul lor în mai multe dialecte[4]. Criteriul pe care s-a bazat Bartók a fost cel muzical, pornind de la structura melodiilor cîntecelor propriu-zise. Dacă melodica liricii populare se diferenția atît de mult, încît Bartók avea temei să spună că folclorul Maramureșului ,,se deosebește în așa măsură" de restul Transilvaniei, ,,încît ai crede că este al unui popor din mari depărtări"[5], poezia lirică nu atestă atare deosebiri adînci. Dimpotrivă, pe plan poetic, lirica Transilvaniei este atît de unitară, încît poate fi încadrată într-o singură arie, care depășește chiar hotarele Transilvaniei.

Unele particularități tematice și mai cu seamă stilistice duc la stabilirea a două arii mari ale întregului teritoriu românesc : cea nord-vestică, cuprinzînd Moldova nordică, Transilvania cu Banatul, și cea sud-estică, în care se înglobează Oltenia, Muntenia și Moldova sudică. În linii mari, cele două zone ale liricii populare aproape coincid cu cea a baladei — atît că Banatul intră în zona sudică — și cu cea a bocetului propriu-zis, dar se diferențiază de cele ale colindelor și cîntecelor rituale funebre[6]. Judecînd după culegerile mai vechi, se pare că în Moldova limita baladei, și chiar a liricii, a fost mai la sud, aproximativ aceeași cu cea a bocetului — fără ca aceasta să coincidă cu granița dintre Țara de Sus și Țara de jos —, dar în ultimele decenii se semnalează tendința ca această limită — mai ales la baladă — să fie împinsă mai spre nord.

Cele două zone ale liricii populare se caracterizează printr-o mare comunitate de motive poetice, pe alocuri semnalîndu-se și întrepătrunderi prin curentele de migrare ale populației. Situația cea mai clară se întîlnește la satele de ungureni, care reprezintă o transplantare a zonei nordice în cea sudică[7].

Alături de tezaurul comun, cele două zone se deosebesc prin tematica diferită a unor categorii ale repertoriului. În primul rînd, în zona sud-estică, circulă viu și din abundență cîntecele haiducești, care se pare că au fost cîntate numai pe melodii de doină propriu-zisă, denumite local „de codru", „haiducește" etc. În zona nord-vestică, lirica haiducească este foarte săracă în comparație cu cea din sud, dar aceasta nu ne îndreptățește să credem că și în trecut a fost tot astfel. Apoi în zona nord-vestică, cîntecele erotice se disting printr-o oarecare sobrietate, prin concepția platonică dominantă în relațiile dintre iubiți. Amorul e cîntat mai mult sub forma lui puternic spiritualizată de dor după ființa iubită. În genere, aici cîntecele de dor sînt mult mai numeroase și mai frecvente decît în zona sudică, iar cele senzuale — dacă se face abstracție de cele obscene, atît de puține — sînt aproape absente. Dimpotrivă, în sud, dorul erotic apare cu totul sporadic, în schimb textele despre dragostea senzuală, aprinsă, circulă din abundență[8].

---

[3] ,,Analele Academiei Române — Dezbateri", XXXIII (1910—1911), p. 191—192.

[4] B. Bartók, *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, 1956, p. 167—168, 171—174. Clasificarea dialectală a lui Bartók a rămas în vigoare, muzicologii folcloriști i-au adus doar mici corectări de detaliu.

[5] *Ibidem*, p. 168.

[6] O. Bîrlea, *Folclor și istorie*, în ,,Revista de etnografie și folclor", tom. 11 (1966), nr. 1, p. 17—18.

[7] Situația a fost dovedită în amănunțime de D. Șandru în studiul *Apropieri folclorice într-un sat ardelean și unul muntean*, în ,,Limbă și literatură", II (1956), p. 293—312. Autorul examinează repertoriile satului-matcă Jina și ale satului-roi Corbii Muscelului, dar uneori exagerează deosebirile dintre variantele acestor sate și cele din restul Transilvaniei.

Ca mod de interpretare, se observă cu ușurință că în timp ce, în zona nordică, lirică propriu-zisă e cîntată de țărani și muncitori — pe alocuri pe la sate și de intelectuali — uneori în grup, dar mai cu seamă individual, în răgazurile de intimitate, în zona sudică ea e executată și de lăutarii profesioniști, mai ales în timpul prilejurilor de manifestare folclorică. În timp ce în nord lăutarii dețin numai repertoriul instrumental, în sud ei sînt și „guriști" și adesea această calitate prevalează în opinia estetică a ascultătorilor.

Coincidența dintre tematica senzuală și interpretarea lăutărească a cîntecelor vocale a dus la o apropiere cauzală între cele două aspecte. Cum lăutarii din această parte — ca de altfel și în restul țării — sînt, cu mici excepții teritoriale, în cea mai mare parte țigani, s-a afirmat că ei ar fi autorii lascivității din lirica erotică a zonei sudice[9]. Aceasta e și părerea curentă. Ni se pare totuși neverosimil ca o întreagă categorie folclorică atît de bogată — lirica erotică reprezentînd cam mai bine de jumătate din întregul repertoriu liric — , cu rădăcini atît de adînci în viața sufletească, să fie impusă gustului obștesc de către o grupă infimă de oameni, abia eliberați din robie de un secol, în trecut oropsiți și acoperiți de disprețul general, ca urmare a stării lor sociale și a atitudinii claselor dominante. Practica folclorică arată că nu ei impun o modă, un nou strat de cîntece, ci evoluția generală a stărilor și a mentalității populare. Lăutarii sînt niște simpli colportori care deservesc cererile gustului ascultătorilor, adesea penalizați cînd depășesc anumite limite sau nu corespund cerințelor, într-o atitudine pasivă, nicidecum dominantă.

Senzualismul liricii erotice de aici are rădăcini mai adînci, care trebuiesc căutate în alte împrejurări. Se știe că în poezia clasică greacă și latină lirica erotică era în primul rînd senzuală și de abia în lirica medievală, în poezia cavalerească se ivește idealizarea femeii, spiritualizarea sentimentului erotic[10]. Nu trebuiesc împinse lucrurile atît de mult în trecut, fiindcă nu există nici un punct de sprijin. Mai verosimilă pare influenţa poeziei anacreontice sub forma ei nouă de pe vremea Fanarioţilor, deosebit de gustată de boierimea decadentă din sec. XVIII şi XIX, mare amatoare de petreceri orgiastice. Gustul acestei boierimi lascive nu a rămas fără răsunet în rîndurile ţărănimii. Documentar, cunoaştem prea puţin repertoriul de cîntece erotice preferat de boierimea de la noi înainte de a intra total în orbita influenţei culturii occidentale de tip clasic, dar puţinele dovezi din lirica Văcăreştilor şi a lui Conachi indică fără îndoială o puternică notă senzuală. E de presupus că, prin lăutarii care cîntau la mesele boiereşti, repertoriul acestora a putut ajunge şi în sînul ţărănimii, generalizîndu-se apoi. Poate că şi temperamentul meridional, mai aprins, al locuitorilor din zona sudică să fi promovat o concepţie erotică mai liberă, pregătind receptivitatea repertoriului senzual care i se oferea de la clasele de sus.

---

[8] Cităm un exemplu care a circulat mult prin preajma războiului :

Și-am zis verde foi de nuc,
Cum aș face să te-aduc,
La patul unde mă culc ;
Să mă sui pe țîța ta,
Ca șopîrla pe nuia,
Și să-ți apuc mijlocelu,
Cum apucă lupu mielu.

[9] T. Papahagi, în *Lirica populară*, curs litografiat, București, 1948, renunță să citeze cîntece de dragoste din această zonă „cu un oarecare procent de proveniență ca și de colorit țigănesc" (p. 152). O. Densusianu, în *Literatura română modernă*, I, p. 113, punea de asemenea nota senzuală pe seama lăutarilor.

Din punct de vedere stilistic, cele două zone se disting prin cîteva aspecte caracteristice. Astfel, în lirica nordică, se întîlneşte hiperbola sau metafora negată[11], întrucîtva frecventă în epica de pe întreg cuprinsul ţării; ea apare în lirica sudică în chip cu totul excepţional.

În zona nordică e frecventă repetiţia sinonimă sau biparalelismul semantic, în care ideea poetică din primele două versuri este reluată în următoarele două, folosind termenii sinonimi ai aceleiaşi idei. Practic, versurile 3 şi 4 repetă versurile 1, respectiv 2, exceptînd cuvîntul din rimă, care e un sinonim[12]. Cîteodată, sinonimia e mai îndepărtată[13], ceea ce duce uneori chiar la o formulare diferită a versului repetat. Biparalelismul semantic e foarte rar în lirica sudică, exceptînd repertoriul ungurenesc, încît poate fi considerat ca o particularitate a liricii nordice.

În zona sudică, predomină în schimb enumerarea, în timp ce repetiţia enumerativă[14] — sau biparalelismul analogic — e curentă în amîndouă zonele. De obicei, în lirica sudică, enumerarea apare îngemănată cu repetiția enumerativă. Uneori — mai cu seamă în doine — textele poetice se complac în înșiruiri care le conferă o impetuozitate epică nestăvilită :

---

[10] N. Iorga, *Pagini de critică din tinereţă*, Craiova, f.a., p. 8 şi urm.

[11] De ex. : Printr-o pădurice deasă
Ploaie, Doamne, de revarsă,
Da nu e ploaie curată,
Lacrămile la o fată (din Butan—Aleşd).

Unii numesc acest procedeu paralelism negativ, dar, cum se vede şi din acest exemplu, versurile care neagă imaginea din primele nu sînt o reluare a acestora, ci aduc o formulare cu totul nouă.

[12] De ex. cîntecul : Cînd m-ajunge dor de ducă,
Merg pe coastă ca pe luncă ;
Cînd m-ajunge dor de mers,
Merg pe coastă ca pe şes.

[13] Ca în strigătura :
Nu mă bate, Doamne, rău,
Că şi io-s copilu tău ;
Nu mă bate, Doamne, tare,
Că şi io-s a dumitale.

[14] În biparalelismul analogic, ideea poetică repetată e, în esenţa ei, aceeaşi, dar spre deosebire de cel sinonimic, la repetiţie i se aduc unele aspecte noi de amănunt, care o particularizează. Ca atare, versurile 3 şi 4 — uneori şi următoarele — repetă versurile 1, respectiv 2, cu excepţia cuvîntului din rimă, care aduce ceva nou :

Codrului i-ai dat frunza,
Mie mi-ai dat pe mîndra ;
Codrului i-ai dat bujori,
Mie jale pînă mor etc.

Surioară căprioară...
Nalță-te-n două picioare
Și roade codrul pe poale,
Să văd matca Oltului,
Lunca Topologului,
Schitu Cîmpulungului,
Sfîrșitu Argeșului,
Ulița Brașovului,
Valea Cîrcinovului [15].

Cele două aspecte stilistice diferențiatoare sînt susținute de specificul melodiilor. Repetiția sinonimică își are suportul în repetarea rîndului melodic din cadrul vechilor cîntece numite de muzicologi dialectale, caracterizate prin construcția lor strofică, deci de contur fix, închis. Rîndurile melodice — numeric 2, mai rar 3 — se repetă, chiar dacă nu în totalitatea lor, fie întocmai, fie cu ușoare varieri la sfîrșit. Procedeul apare mai cu seamă în repetiția sinonimică a unor melodii de joc, în care partea a doua nu e decît partea întîi repetată la cvintă inferioară. E de presupus că această manieră a existat și la cîntecele propriu-zise întocmai ca la cîntecele de joc și „de băut'', dar ea a dispărut, rămînînd numai în melodica dansurilor. Această repetare a melodiei la cvinta inferioară nu e atestată în zona sudică. Dar enumerarea frecventă aici își are corespondentul în tiparul melodiilor de doină, în caracterul ei recitativ. Repetarea obstinată — uneori pînă la monotonie sau chiar pînă la descărnarea melodiei în parlato — a unor note muzicale predispune fără voie la enumerare, la înșiruire de noi detalii. În chip similar, conturul liber, nearhitectonic al strofei muzicale din doină, în care numărul rîndurilor melodice poate crește și descrește după voie, corespunde întru totul dispoziției enumerative, prin care spontaneitatea interpretului e solicitată să însăileze noi versuri, create ad-hoc sau preluate din alte texte. Amintim că procedeul e frecvent și în baladele din zona sudică, unde melodia de același caracter liber, recitativ, își găsește împlinirea în versurile cu caracter enumerativ atît de numeroase în acestea.

În consecință, se pare că ne aflăm în fața a două modalități de exprimare, cu rădăcini adînci, care se manifestă atît pe plan literar, cît și pe plan muzical, fără a fi în măsură să stabilim dacă unul a înrîurit pe celălalt sau dacă, dimpotrivă, ele izvorăsc dintr-o construcție psihică specifică fiecărei zone, care se manifestă în mod corespunzător în cele două arte. Observația e verificată prin lirica maramureșeană, unde doina, ca specie muzicală fiind răspîndită pînă aproape în zilele noastre, a făcut ca textele poetice să fie destul de tributare enumerării și mai cu seamă repetiției enumerative.

În linii mari, lirica sud-estică se caracterizează prin maniera analitică disecatoare, în care se obișnuiește să se înșiruie în versuri aspectele parțiale ale ideii poetice. Întregul este disecat în părți alcătuitoare prin analiză de amănunt, iar sinteza poetică nu e decît o enumerare a acestor părți. Versurile se succedă întocmai ca spițele unei roți pentru a sta pe rînd în centrul atenției, pînă ce ideea și-a arătat toate fațetele ei tipice. Succesiunea imaginilor creează o impetuozitate epică, de dinamism clocotitor. Gîndirea poetică se mișcă în spirală, impresia generală e de ascensiune continuă. În consecință, textele poetice sînt mai lungi, caracteristică subliniată și de O. Densusianu, care o delimita însă numai la lirica oltenească[16].

---

[15] C. Rădulescu-Codin, *Din Muscel*, București, 1893.

Dimpotrivă, în lirica nordică, motivul poetic este mai scurt, de obicei pînă la șase versuri, iar variantele mai lungi se înfățișează ca o îmbinare de motive tradiționale pe deplin cristalizate. Aici, gîndirea poetică se mișcă în cerc, revenindu-se mereu asupra ideii, subliniind-o prin sinonimie sau împodobind-o cu detalii noi. Efectul e de cizelare, de perfecțiune. Versurile apar ca niște brațe simetrice care închid ideea poetică și-i conferă o rotunjime de sferă desăvîrșită.

Lirica sudică e expozitivă, creează o atmosferă învolburată, dinamică, cea nordică e reflexivă, statică. Cea dintîi e mai agresivă, cealaltă mai contemplativă.

Lirica nordică e mai arhaică, cea sudică mai evoluată. O dovedește în primul rînd marea frecvență a paralelismului sinonimic în cea dintîi, care e o formă străveche a poeziei și rimei, foarte frecventă la popoarele aflate într-un stadiu mai arhaic, la care majoritatea covîrșitoare a cîntecelor constau din versuri paralele repetate, dar din ce în ce mai rară la popoarele evoluate[17]. Se constată apoi că și în zona sudică apare biparalelismul sinonimic, dar numai în cîntecele rituale funebre[18], deci în stratul vechi al folclorului.

Această împrejurare duce la supoziția că el trebuie să fi existat și în lirica propriu-zisă, de unde a dispărut prin evoluție. Se poate presupune ca în trecutul nu prea îndepărtat și lirica sudică să fi avut caracteristicile celei din nord, adică să fi existat o singură zonă care s-a divizat ulterior. Faptul că limitele zonelor lirice nu corespund cu cele ale folclorului străvechi[19] — colinde, cîntece rituale funebre —, cît și împrejurarea că lirica sud-estică are tendințe expansioniste în Moldova, cîștigînd din terenul celei nordice, confirmă originea mai nouă a caracteristicilor semnalate în lirica din sud-estul țării.

---

[16] „În ceea ce privește doinele, e de amintit că sînt de origine mai ales oltenești. Folclorul oltenesc este interesant în unele aspecte, dar are ceva prea diluat. Doinele de cîte zece, cincisprezece, douăzeci de versuri încep să-și renege genul. Acelea care cu adevărat sînt realizări estetice, sînt de patru pînă la șase versuri, pentru că exprimă mai condensat, mai concentrat sentimentul" (*Evoluția estetică a limbii române — continuare.* Curs litografiat, 1930—1931, p. 112).

[17] Wolfgang Steinitz, *Der Parallelismus in der finisch-karelischen Volksdichtung...*, Helsinki, 1934, p. 6—14.

[18] C. Brăiloiu, *„Ale mortului" din Gorj*, București, 1936, conține cîteva exemple de repetiție sinonimică :

Pe unde-a umblat,
Rea jale-a lăsat,
Pe unde-a bătut,
Rea jale-a făcut...
Eu dacă știam,
Nu mai răsăream ;
Eu de-aș fi știut,
N-aș mai fi crescut.

[19] O. Bîrlea, *Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului român*, în „Revista de folclor", tom. IV (1959), nr. 1—2, p. 196—200.

Cauzele care au dus la evoluarea liricei sudice se pare că rezidă în influența poeziei neoanacreontice, dar mai cu seamă în stilul baladelor de aici, favorabil recitativului și enumerării, precum și în dăinuirea activă a doinei ca specie muzicală, restrînsă astăzi în nord — dacă ea a existat peste tot — numai la Oaș și Maramureș.

LA DIFFÉRENCIATION TERRITORIALE DE LA LYRIQUE POPULAIRE

Les premiers folkloristes roumains — V. Alecsandri, Ath. Marienescu — ont souligné l'unité inattendue de la poésie populaire de toutes les provinces habitées par les Roumains. Les recherches ultérieures ont confirmé cette assertion. Les différences constatées s'expliquent par les conditions historiques, économiques et sociales qui ont présidé au développement des provinces historiques. La somme des particularités de la poésie lyrique divise le territoire roumain en deux zones : d'un côté, la Transylvanie et le nord de la Moldavie, de l'autre, la Valachie et la Moldavie méridionale. Les différences signalées relèvent partiellement de la thématique, mais surtout des aspects stylistiques.

En général, la thématique lyrique est unitaire pour tout le territoire daco-roumain. Cependant, dans la zone méridionale, le folklore concernant les haïdouks est visiblement plus riche. Dans la même zone, la lyrique érotique est dominée par le côté sensuel, tandis que la lyrique de la zone septentrionale chante les aspects sobres, spirituels de l'amour. L'aspect sensuel de la lyrique méridionale s'explique par l'influence de la poésie néoanacréontique dominante parmi les boyards aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, peut-être aussi par le tempérament méridional plus vivace et plus passionné.

Mais les différences résident surtout dans quelques particularités stylistiques. Dans la zone nordique c'est la métaphore ou l'hyperbole niée —que certains spécialistes dénomment le parallélisme négatif—qui domine et surtout le biparallélisme sémantique (ou la répétition synonymique) qui sont très rares dans la zone méridionale, où domine l'énumération. Cet aspect s'appuie sur le caractère récitatif des mélodies lyriques de doïna, dont la structure libre incite à l'énumération, tandis que dans la zone nordique, la répétition est favorisée par le caractère fermé, fixe des mélodies des chansons de type archaïque. En outre, dans la zone nordique il y a aussi des mélodies de danse dont la seconde partie n'est que la première partie répétée à la quinte inférieure, ce qui correspond à une répétition synonymique.

Les limites de deux zones coïncident presque avec celles de la ballade et de la lamentation funèbre, mais non pas avec celles du folklore archaïque (chansons de Noël, chansons funèbres, rituelles). Cela indique que le processus de différenciation de la lyrique est plus récent, il a commencé au moyen âge, en concordance avec les nouvelles frontières politiques. La lyrique méridionale a évolué, tandis que la lyrique septentrionale a conservé les traits archaïques.

FOLCLORUL MUZICAL ŞI MIGRAŢIA POPOARELOR

GHEORGHE CIOBANU

Spaţiul restrîns al comunicării nu ne permite să ne oprim mai pe larg, în cursul expunerii noastre, asupra celor două teorii, privitoare la bunurile culturale, care se înfruntă : *teoria difuziunii* şi *teoria invenţiunii*. Pentru acest motiv, ne precizăm de la început poziţia faţă de ele, spunînd că atît una cît şi cealaltă devin false numai în momentul cînd sînt absolutizate. Arheologia, lingvistica, etnomuzicologia etc. au acumulat atîtea fapte în ultimele două decenii cu privire la legăturile dintre vechile populaţii ale pămîntului şi la peregrinările acestora într-o parte şi alta a globului, încît teoria difuziunii nu mai poate fi respinsă cu totul. Pe de altă parte, alte fapte pledează tot atît de convingător pentru identitatea naturii umane şi, ca urmare, pentru manifestări identice ale acesteia, încît nici teoria invenţiunii numai poate fi respinsă de cît de oameni cu idei preconcepute.

În lupta mai mult decît seculară dintre cele două teorii, balanţa a înclinat, pe măsura achiziţionării de fapte, cînd într-o parte, cînd în cealaltă. Aceste balansări se constată nu numai în domeniile etnografiei, antropologiei, biologiei, lingvisticii etc., ci şi în domeniul etnomuzicologiei. După ce mult timp s-a căutat să se demonstreze că anumite trăsături muzicale generale, ca : panta ascendentă sau descendentă a liniei melodice, forma arhitectonică, anumite intervale etc., aparţin în primul rînd unui anumit popor şi că aflarea lor la alte popoare constituie proba evidentă a influenţelor unilaterale ; sau că anumite scări muzicale simple au luat naştere într-un anumit loc pe globul pămîntesc, apoi de acolo au fost duse de un anumit popor în alte continente şi numai de la acesta au pătruns în zone mai apropiate sau mai îndepărtate de locul în care s-a stabilit, s-a ajuns să se argumenteze astăzi în mod convingător că cele mai multe trăsături generale, de felul celor amintite, ca şi materialul sonor primar şi unele tehnici vocale sînt „cuceriri acustice iniţiale”[1], deci bunuri ale celei mai mari părţi, dacă nu ale întregii omeniri.

În ultima decadă, tendinţa de plasare tot mai accentuată pe poziţiile teoriei invenţiunii — ca o reacţie, pare-se, împotriva unor susţineri ale nazismului — a unor etnomuzicologi de frunte, cum sînt : Const. Brăiloiu,

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 195–201, Bucureşti, 1967

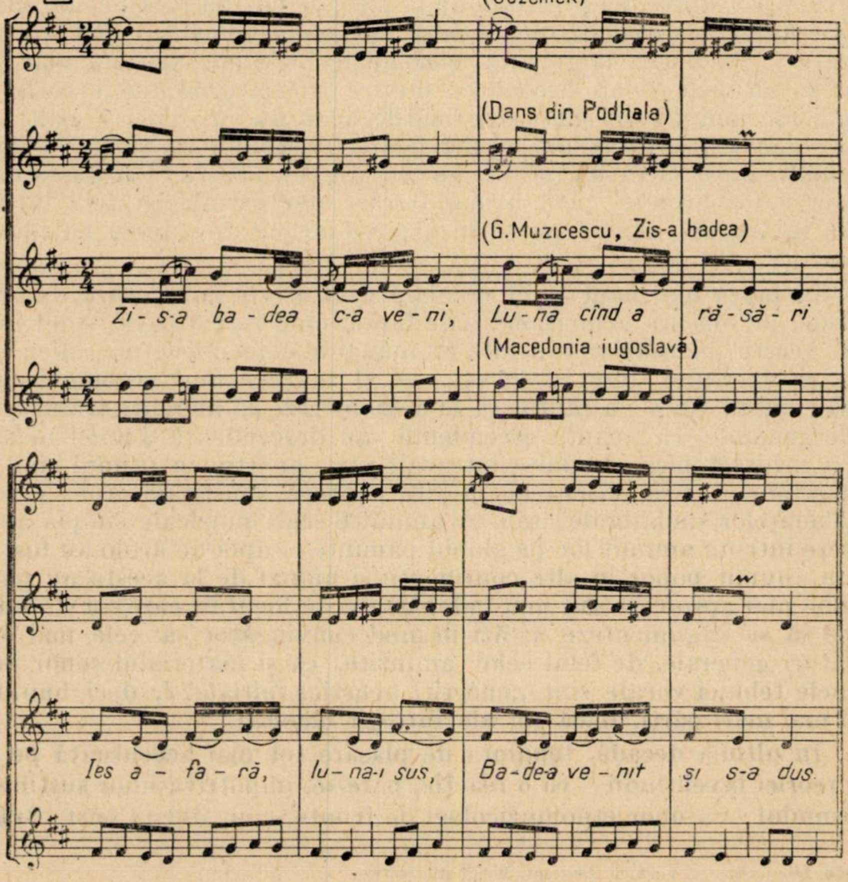
W. Wiora, P. Collaer etc., a făcut ca cercetările să se îndrepte mai mult spre scoaterea în evidență a ceea ce este comun omenirii.

Fiind convins că urmărirea unilaterală a problemelor împiedică progresul științei etnomuzicologice, mă voi abate de la această ultimă direcție, prezentînd cîteva exemple muzicale care demonstrează — în mod convingător, după părerea mea — răspîndirea unor melodii pe calea migrației popoarelor. Mă refer la melodii, nu la formule melodice și ritmice, și nici la scări prepentatonice sau pentatonice, pentru că numai acestea pot fi luate în considerație fără riscuri prea mari cînd este vorba de peregrinarea unor melodii.

Încep în mod intenționat cu o melodie, care, după părerea mea, nu ridică probleme.

În anul 1956, muzicologul slovac Žiri Vysloužil semnala înrudirea unei melodii de odzemek — dans al valahilor din Moravia — cu unele melodii din România și din Podhala polonă [2]. Autorul se limitează la semnalarea înrudirii acestor melodii.

1


(Odzemek)
(Dans din Podhala)
(G. Muzicescu, Zis-a badea)
Zi - s-a ba - dea c-a ve - ni, Lu - na cînd a ră - să - ri
(Macedonia iugoslavă)
Ies a - fa - ră, lu - na-i sus, Ba - de-a ve - nit și s-a dus

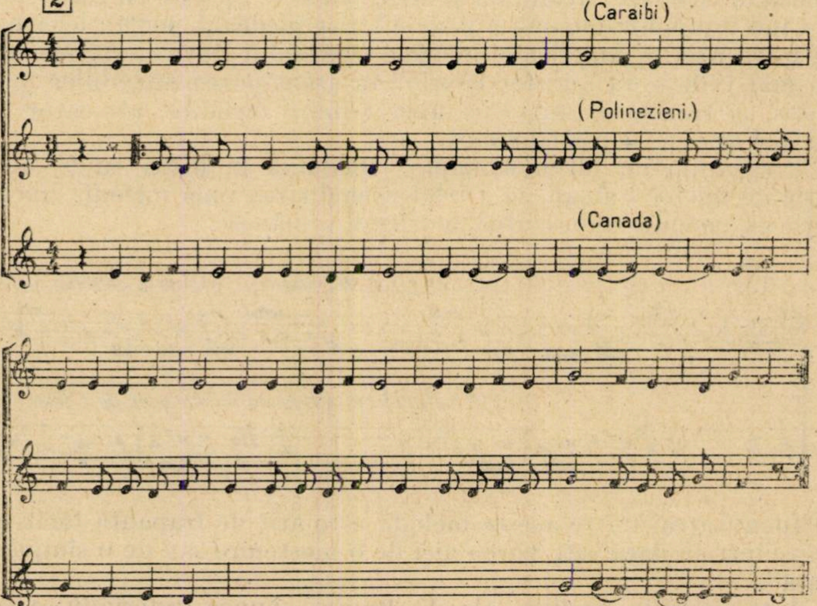
În *Contribuții la istoria muzicii românești*, Romeo Ghircoiașiu prezintă și alte variante ale odzemekului, întîlnite în vechi tabulaturi și manuscrise muzicale polone și maghiare [3].

Continuînd investigațiile, am ajuns să identific și alte variante nu numai din Cehoslovacia, Polonia și Ungaria, ci și din Macedonia sîrbească și din Ucraina.

A mai căuta originea prototipului tuturor acestor variante cînd le găsim răspîndite tocmai pe căile transhumanței păstorilor români ni se pare inutil. Avem aici un prim exemplu clar — socotesc eu — că melodiile călătoresc o dată cu omul.

Un al doilea exemplu. În primul volum din *Histoire générale de la musique*, François Joseph Fétis publică trei melodii care provin din locuri diferite : de la tribul caraibilor, care a trăit pe insulele Antile și pe coastele continentului american vecine cu aceste insule, de la populația polineziană de pe insula pe care a murit căpitanul Cook, iar cea de-a treia de la un trib din nordul Canadei [4].

2



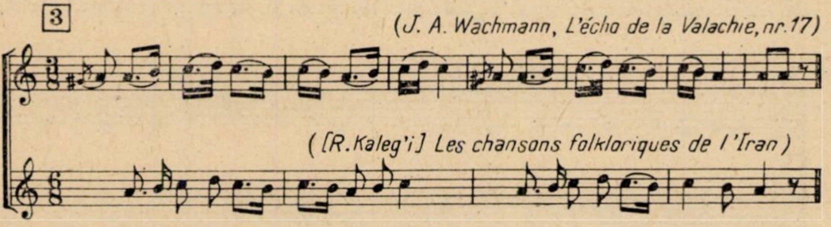
Dacă asemănarea dintre melodia caraibilor și cea a populației din nordul Canadei nu l-a izbit atît de puternic pe Fétis, asemănarea acestora cu cea provenită din Polinezia îl face să declare că aici se „ascunde un mister istoric” [5]. Într-adevăr, distanța dintre Marea Caraibilor și nordul Canadei, pe de o parte, și Polinezia, pe de altă parte, este atît de mare încît pînă nu de mult oamenii nu se puteau gîndi la un contact între populațiile așezate în aceste locuri. Cercetările mai recente, întreprinse în diferite domenii, confirmă totuși posibilitatea acestui contact încă cu milenii în urmă.

În domeniul lingvistic, de pildă s-a ajuns să se demonstreze, pe baza alcătuirii unor lungi liste de cuvinte „care au paralele exacte în America, Polinezia şi Australia" [6], că între aceste ţinuturi au existat într-adevăr contacte înainte de Columb.

Teoria contactelor intercontinentale este confirmată şi de descoperirile arheologice. În Ecuador, de pildă, au fost găsite vase de lut şi plăci de piatră împodobite cu desene primitive care prezintă asemănări surprinzătoare cu obiecte vechi de circa 5 000 de ani, fabricate din aceleaşi materiale, descoperite în Japonia. Analizele făcute pe baza radioactivităţii carbonului au dovedit că obiectele găsite în Ecuador au aceeaşi vechime, ceea ce a dus la presupunerea că japonezii au ajuns, pe calea mării, pînă la coastele Americii de Sud. În afară de aceasta, statui imense cioplite în piatră, asemenea celor descoperite de Thor Heyerdahl pe Insula Paştelui, au fost descoperite de curînd într-o insulă din Arhipelagul Curile. În fine, biologii au constatat că există o foarte mare apropiere pe de o parte între grupele sanguine ale polinezienilor şi ale eschimoşilor, iar pe de altă parte între ale triburilor băştinaşe din Polinezia şi ale indienilor din America. La toţi aceştia factorul B — care predomină la popoarele din India, China, Arhipelagul Malaez, Melanezia şi Micronezia — lipseşte cu totul [7].

Cînd fapte din domenii atît de diferite pledează pentru legături străvechi între Asia şi America şi insulele Oceanului Pacific, sîntem în drept să nu mai vedem un „mister istoric" în asemănarea melodiilor publicate de Fétis, ci rezultatul migraţiei unor triburi înrudite, ale căror melodii ne-au fost transmise peste milenii.

Prezentăm un ultim exemplu. Răsfoind în urmă cu 9—10 ani o colecţie de folclor iranian, m-a izbit asemănarea unei melodii din această colecţie cu melodia unui cîntec de leagăn românesc.


3

(J. A. Wachmann, L'écho de la Valachie, nr. 17)

([R. Kaleg'i] Les chansons folkloriques de l'Iran)

Identitatea dintre aceste melodii este atît de frapantă încît nu poţi să nu te întrebi dacă este vorba aici de o moştenire sau de o simplă „coincidenţă".

Într-unul din studiile sale, V. Bogrea spunea, referindu-se la fapte de limbă : „în genere, cînd zona de apariţie [a unor fapte asemănătoare] . . . nu exclude cu totul o legătură, « coincidenţele » sînt totdeauna suspecte, « simptomatice » . . " [8]. Se pune întrebarea : au existat, în trecutul mai îndepărtat, legături între populaţiile de pe aceste meleaguri, care au participat la formarea poporului român, şi populaţia de neam iranian, pentru ca să ne putem gîndi la o eventuală „moştenire" ? Datele existente — din care reţinem doar cîteva — răspund afirmativ la această întrebare.

O. Densusianu stabileşte, de pildă, originea unor cuvinte româneşti în vechea limbă iraniană, punînd împrumutul pe seama migraţiilor păstoreşti [9].

V. Pârvan afirmă că, în ceea ce priveşte onomastica, „geto-thracii merg alături de greci şi. . . iranieni" şi că „thracii din Carpaţi au avut a suporta rînd pe rînd presiuni şi chiar predominări iraniene, începînd cu Sciţii în sec. al VII-lea î.e.n., continuînd cu Sarmaţii în sec. I î.e.n. şi sfîrşind cu Alanii pe vremea marilor migraţii germano-slave şi turano-mongolice"[10].

Din săpăturile arheologice efectuate în timpul din urmă se constată că, începînd din a doua jumătate a sec. al III-lea e.n., are loc „o simţitoare influenţă sarmatică în cultura materială carpică" şi că apar „relativ numeroase morminte sarmatice în regiunile de stepă din Moldova şi Muntenia". Concluziile istoricilor români faţă de aceste constatări sînt că a existat „o apropiere şi întrepătrundere daco-sarmatică şi mai tîrziu daco-geto-sarmatică pe teritoriul ţării noastre, efectivă dar pentru moment greu de descifrat în toate amănuntele ei"[11]. Dintre elementele de cultură materială împrumutate de la sarmaţi, se numără vase în formă de animale patrupede, perle făcute din corali adus tocmai din Golful Persic şi un „tip de oglindă de metal cu mîner lateral şi dosul împodobit în relief, tip creat de sarmaţi în sec. III prin modificarea treptată a unei variante a vechilor oglinzi greceşti"[12]. Săpăturile din Bucureşti — Militari, făcute în anul 1958, au scos la iveală şi un tipar de turnat asemenea oglinzi[13]. Toate acestea, împreună cu faptul că J. A. Wachmann şi-a cules cîntecul de leagăn[14] din Bucureşti — o altă variantă a fost culeasă în comuna suburbană Bragadiru, pendinte de raionul V. I. Lenin[15] —, ne fac să susţinem că asemănarea dintre melodia iraniană şi cîntecul nostru de leagăn nu se datoreşte simplei „coincidenţe", ci că este vorba de o moştenire de la populaţia sarmată stabilită aici şi asimilată cu timpul. Alte variante, aparţinînd unui subtip al acestei melodii, întîlnim tot în Muntenia[16] şi — semnificativ lucru ! — în Macedonia sîrbească[17].

Concluziile generale care se desprind din cele prezentate pînă aici ar fi — după părerea noastră — următoarele :

1. O dată cu peregrinările lor din loc în loc, popoarele au purtat cu ele, după cum se înţelege, şi melodiile pe care le foloseau. În caz de asimilare a acestora de către alte populaţii mai numeroase, parte din melodii au fost preluate şi transmise, peste milenii, pînă în zilele noastre.

2. Asemănările constatate în folclorul muzical a două sau mai multe popoare, fie ele vecine sau mai îndepărtate, trebuie să dea întotdeauna de gîndit, căutîndu-se mai întîi eventualele contacte pînă în timpurile neconsemnate de istorie, lăsînd explicarea asemănării prin „coincidenţă" pe ultimul plan şi numai cînd nu pot fi găsite în trecut legături între populaţiile în cauză sau strămoşii lor.

3. Folclorul muzical românesc se mai găseşte încă în stadiul în care melodii create mai aproape de timpul nostru, sau chiar în zilele noastre, convieţuiesc cu melodii preluate de la substrat. Aşa fiind, în el putem găsi melodii care păstrează încă taine ce privesc istoria poporului şi a culturii româneşti.

4. Folcloristica muzicală românescă — sau cu termenul mai modern : etnomuzicologia românească — poate şi trebuie să contribuie, alături de alte ştiinţe, la mai buna cunoaştere a trecutului poporului român.

BIBLIOGRAFIE

1. Const. Brăiloiu, *Folklore musical*, in „Musica aeterna", Le folklore musical, Editions M.S. Metz S.A., Zürich, Lausanne — Bruxelles, II, p. 325—326.
2. Žiri Visloužil, *Despre muzica și cîntecul popular al valahilor din Moravia*, în „Muzica", 6 (1956), nr. 11, p. 28—33.
3. R. Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, 1963, p. 213—214.
4. Fr. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, 5 vol., Didot, 1869—1876, p. 13—14.
5. *Ibidem*, p. 13.
6. *Introducere în lingvistică*, de un colectiv sub conducerea acad. prof. Al Graur, ed. a II-a, Edit. științifică, București, 1965, p. 10.
7. Thor Heyerdahl, *Aku — Aku, Taina Insulei Paștelui*, Edit. științifică, București, 1961, p. 373.
8. V. Bogrea, *Semantism românesc și semantism balcanic*, în *Omagiu lui I. Bianu*, București, 1927, p. 52, notă.
9. O. Densusianu, *Irano-romanica*, în „Grai și suflet", vol. I, fasc. 2, București, 1924, p. 249—250.
10. V. Pârvan, *Getica. O proto-istorie a Daciei*, București, 1926, p. 286.
11. *Istoria României*, vol. I, Edit. Acad., București, 1960, p. 674.
12. *Ibidem*, p. 677—678.
13. Arhiva I.E.F., f.a., nr. 290, p. 678.
14. J. A. Wachmann, *L'Echo de la Valachie*. Chansons populaires des Roumains, transcrits pour le piano seul. 3^{tes} Heft, Die Walachischen Volksmelodien, Wien, Vessely, f.a., nr. 17.
15. Arhiva I.E.F., f.a., nr. 290.
16. Arhiva I.E.F., disc 535 b (Lapoșu, Mizil, Ploiești).
17. Živko Firfov, *Makedonski musički folklor*, Kočo Raciu, Skopje, 1953, nr. 87 ; M. A. Vasiljević, *Jugoslavenski muzički folklor*, II, Makedonija, Prosveta, Beograd, 1953, nr. 141.

LE FOLKLORE MUSICAL ET LA MIGRATION DES PEUPLES

Les théories de la diffusion et celle de l'invention se confrontent depuis longtemps dans le domaine de la culture, théories que l'auteur considère fausses seulement dans le cas où elles sont absolues. Dans la lutte entre ces deux théories, la balance incline tantôt vers l'une et tantôt vers l'autre, au fur et à mesure de l'accumulation des faits. Dans le domaine de l'ethnomusicologie, par exemple, on a longtemps cherché à démontrer que certains traits musicaux généraux, comme la pente ascendante ou descendante de la ligne mélodique, la forme architectonique, certains intervalles, etc., appartiendraient seulement à un certain peuple, étant empruntés par d'autres. Selon l'avis de l'auteur cette assertion aurait un substratum politique tendancieux, et elle a été généralement démentie par les résultats obtenus dans les recherches entreprises.

L'accent a été mis avec toujours plus d'insistance au cours de la dernière dizaine d'années sur la théorie de l'invention, et on a presque uniquement souligné ce qui est commun à l'humanité, tandis que les recherches concernant le spécifique et les emprunts ont cessé presque entièrement. Considérant qu'une telle attitude nuit au progrès de l'ethnomusicologie, l'auteur se propose de combattre cette tendance en présentant certaines variantes mélodiques qui proviennent d'endroits éloignés l'un de l'autre.

Pour commencer on nous présente trois variantes d'une mélodie roumaine, qui font partie d'un groupe plus nombreux. Les variantes

proviennent des Valaques de la Bohême, de la Podhala polonaise et de la Macédoine yougoslave, endroits où les bergers roumains sont allés et se sont établis. L'auteur considère que l'origine roumaine de la mélodie ainsi que leur diffusion géographique par les bergers ne peut être contestée.

Comme deuxième exemple il présente trois mélodies publiées par Fr. J. Fétis dans le premier volume de son Histoire générale de la musique. Les trois mélodies proviennent des tribus des Caraïbes, de la Polynésie et du nord du Canada. En s'étayant d'arguments linguistiques, archéologiques, biologiques, etc. l'auteur affirme que des contacts entre ces trois points du globe terrestre ont sans doute eu lieu, il y a quelques milliers d'années.

On présente enfin une berceuse roumaine et un chant lyrique iranien. Toujours à l'aide d'arguments linguistiques, archéologiques, historiques, l'auteur avance que dans ce cas aussi il s'agit d'une transmission et non pas d'une simple coïncidence.

Les conclusions qui se dégagent de ce matériel sont les suivantes :

a) dans leurs pérégrinations d'un endroit à l'autre, les peuples ont emporté leurs mélodies, dont quelques-unes se sont transmises à travers les siècles ;

b) les ressemblances entre certaines mélodies de peuples différents doit toujours donner à réfléchir ; on devra chercher avant tout les éventuelles relations et seulement si on ne les trouve pas, on peut faire appel aux « coïncidences » ;

c) le folklore musical roumain conserve encore des mélodies très anciennes, dont la connaissance pourrait contribuer à une meilleure compréhension du passé du peuple roumain.

TRĂSĂTURI SPECIFICE ALE DOINEI DIN OLTENIA SUBCARPATICĂ[1]

MARIANA KAHANE

În *terminologia* locală, doina apare sub denumiri referitoare la caracterul său exterior dominant („cîntec lung", „îndelungat", „prelungat" ş.a.), la mediul natural („ca pe coastă", „ca pe deal", „de luncă", „ca pe cioacă" ş.a.), la prilejul cîntării şi funcţia sa („ducătoare", „de ducă", „ca la cuscri", „ca la masa mare").

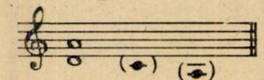
Ea pare să fi fost, pînă aproximativ la începutul secolului nostru, *unica melodie, infinit variată, a repertoriului liric neocazional* [2].

Doina Olteniei subcarpatice a păstrat pînă astăzi o *unitate stilistică* bine închegată. Nota distinctivă provine, în primul rînd, din *aspectul rudimentar al resurselor sonore*, prelucrate însă cu inventivitatea şi rafinamentul proprii unui substrat emoţional complex, şi avînd ca rezultat nu numai transfigurarea artistică, ci şi ascunderea caracterului rudimentar.

Ne oprim aci asupra cîtorva trăsături mai pregnante.

Ambitusul tipic acoperă o 5-^{tă} perfectă (în sens coborîtor : *la-re*) :

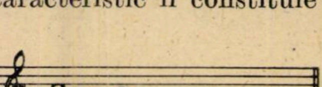
Ex. 1



cu posibilitatea extinderii limitei *grave* pînă la *do* sau *la*, dar şi atunci greutatea melodiei se menţine în intervalul şi registrul cvintei *la-re*.

Fundamentul sonor caracteristic îl constituie *sistemul prepentatonic*, şi anume *tetratonic* :

Ex. 2



cu urme de sistem tritonic [3].

---

[1] Prima parte a comunicării reprezintă un rezumat al unui amplu studiu despre *Doina din Oltenia subcarpatică*.

[2] „Atunci nu prea era alte versuri, tot ăsta, lung" — mg. 2472 r, Bărbăteşti — Horezu, inf. Maria Gh. Puţoi, 68 de ani, culeg. M. Kahane, 1962 (ş.a. numeroase documente similare). Am găsit recent în Oltenia bătrîni care îşi cîntă toate textele aproape numai pe această melodie.

O situaţie similară a fost constatată de C. Brăiloiu în satul Drăguş din sudul Transilvaniei (*Vie musicale d'un village, recherches sur le répertoire de Draguş*, Paris, 1960) şi de B. Bartók în Maramureş şi Oaş (*Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, 1923).

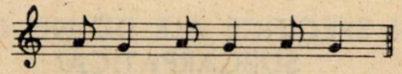
[3] O tratare mai explicită a sistemului apare în studiul *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*, pe care l-am publicat în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 9 (1964), nr. 4—5, p. 387—410.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 203—211, Bucureşti, 1967

Formulele melodice, fin diferenţiate între ele, se constituie în familii prin comunitatea substanţei melodice. Le înfăţişăm pe cele mai caracteristice, plasînd melodia doinei în scara *la-sol-mi-re* (cf. ex. 2). Fundamentale sînt 3 familii : *a*, *b* şi *c*.

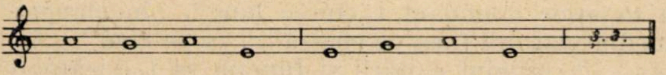
Familia de formule a provine din secunda descendentă *la-sol* ; cel mai frecvent procedeu de prelucrare constă în alternarea treptelor (mai mult în ritm de tip iambic) :

Ex.3



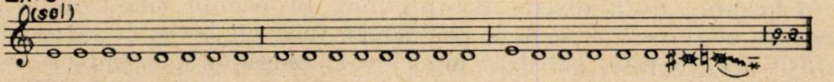
Familia b provine din tricordul *la-sol-mi* :

Ex. 4



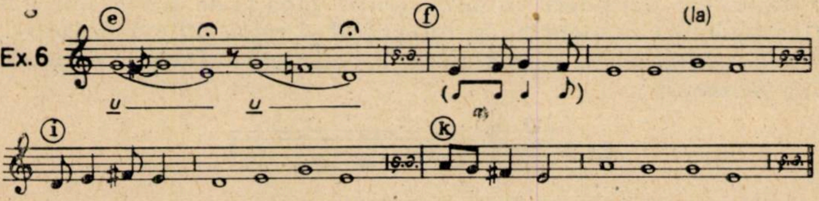
iar *familia c*, forma cea mai reprezentativă a recitativului, este centrată pe *re* :

Ex.5



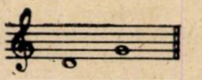
La cuplul fundamental *abc* se adaugă o serie de formule cu caracter melodic sau recitativ (le-am numerotat de la *e* la *k*), unele provenite din formulele de bază şi caracteristice subzonal (le exemplificăm pe cele mai eprezentative) :

Ex.6



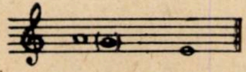
precum şi 2 formule celulare foarte uzitate, una cu funcţie de prefix :

Ex.7

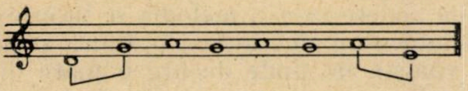


alta de sufix :

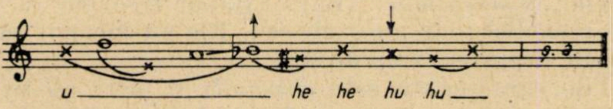
Ex. 8



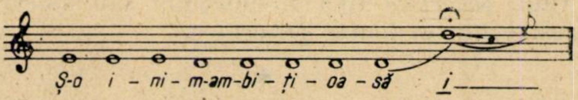
la unele formule :

Ex.9


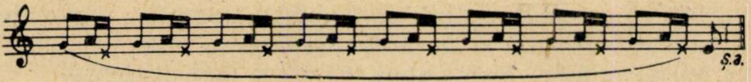
Între formulele melodice se poate insera *hăulitul*, lipsit de intonare muzicală precisă, inflexiunile strigării conferindu-i o mobilitate ascendent-descendentă :

Ex.10


sau concretizat melodic în 8-^{va} superioară a fundamentalei :

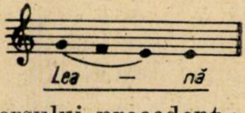
Ex.11


Melodia are, în linie generală, un *aspect silabic cu insule melismatice* Preponderenţa silabicului nu exclude abundenţa apogiaturilor, mordentelor şi *échappée*-urilor. Ornamentele subliniază îndeosebi sunetele tricordului *la-sol-mi* :

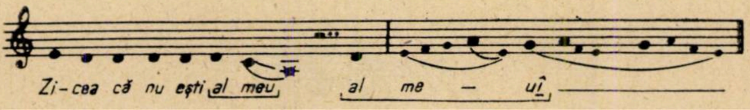
Ex.12


Dinamica *formei* operează cel mai mult asimetric, ca în doina din toată ţara, cu segmente de diferite dimensiuni, de la celulă pînă la grupurile de rînduri melodice.

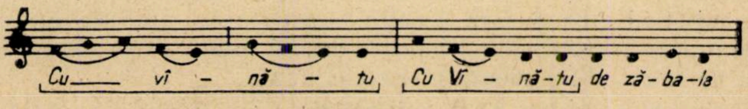
Stăruitor apare o *interjecţie-refren*, realizată mai mult în formula tip *b* (cea care exploatează notele *sol-mi* sau *la-sol-mi* — cf. ex. 4), cu corespondentele verbale mai frecvente : Lină, nene, lele, ţaică, ei soro puică :

Ex.13


sau 2—5 silabe din finalul versului precedent :

Ex.14


ori începutul celui următor :

Ex.15


ş.a.

Îmbinarea melodico-recitativă se conformează unor *tipare compoziționale* mai obișnuite, pe care nu le mai cităm aci.

Din punct de vedere *ritmic*, melodia se înscrie în categoria parlando rubato. Unități silabice nu sînt numai optimea și pătrimea, ci și șaisprezecimea (și alte valori), de unde decurg o mare diversitate și asimetrie ritmică. Fragmentele cu caracter melodic tind spre plasticizare ritmică, cele recitative sînt mai libere, mai fluente.

Particularitățile execuției vocale sînt foarte pregnant exprimate în zona gorjeană.

Sunetele „*Schluchztöne*" (Bartók) apar frecvent în evaziunile ornamentale ale melodiei (dar nu exclusiv). Ele au început să cadă în desuetudine încă în urmă cu zeci de ani.

La fel de caracteristic este *glissando*-ul între *sol-mi* (*fa*) sau *fa-mi*, mai puțin *re-do* (*si*), executat simplu sau într-un fin vibrato. Frecvente : *vibrato*-ul superior sau inferior, sunetele *parlato sau semiparlato*, *icniturile* finalelor de rînd, *coborîrea* fină a sunetului sau *atacul* lui pe *dedesubt*, *accentele* expresive uneori foarte puternice.

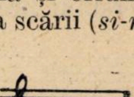
★

La capătul descrierii, se simte necesitatea selecțiunii și sublinierii acelor trăsături care diferențiază doina Olteniei subcarpatice de celelalte versiuni regionale. Încercare grea și întrucîtva prematură, deoarece studierea adîncită a speciei nu s-a întreprins decît în unele teritorii, iar rezultatele nu au fost încă publicate. Ne sprijinim pe datele cunoscute pînă în prezent, pe convorbiri cu cercetători din colectivele monografice regionale, pe investigații limitate personale și pe audierea cîtorva sute de doine din toată țara. Ne oprim numai asupra unor trăsături mai evidente.

Trebuie subliniat că specificul se manifestă nu numai în exclusivitatea unor trăsături, ci și în relieful și frecvența unor elemente comune, dar care în alte teritorii sînt mai palide.

Ambitusul și registrul esențial dau doinei oltenești o notă distinctivă. 5-ta *la-re* (cf. ex. 1) apare, ce-i drept, și în doine din Moldova, Maramureș și Oaș. În Moldova însă cazul acesta este rar, iar în Maramureș și Oaș el reprezintă o categorie a doinei locale, alături de cea care afirmă 6-ta, în timp ce în Oltenia această 5-tă este cea mai frecventă și caracteristică. Și aici apare 6ta , dar — N.B. — prin extensie în registrul grav, în *do* (*la-do*) (cf. ex. 1), mult mai puțin practicată în alte părți, în timp ce în Moldova, Maramureș, Oaș, Năsăud, Muntenia și oriunde apare caracteristic ambitusul de 6-ta, ea atacă limita acută a scării (*si-re*) :

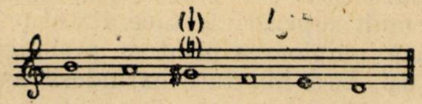
Ex.16



Depășirea și mai mare a limitei este obișnuită în Oltenia, dar mai ales în registrul grav și fără a tulbura greutatea ambitusului esențial, în timp ce în alte regiuni melodia poate depăși limita și în registrul superior, pînă la *do-re-mi*, dînd greutate și zonei acute.

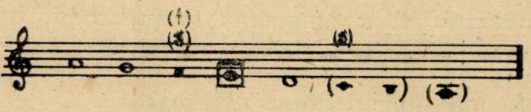
Sistemul prepentatonic îl mai întîlnim și în doina din Moldova, Maramureș și Oaș. În Moldova ne-a apărut tetratonicul doar în cazuri excepționale, nota comună dînd-o aci hexacordul de tip doric cu 2-dă mărită între *sol diez-fa* și cu *sol* instabil :

Ex.17



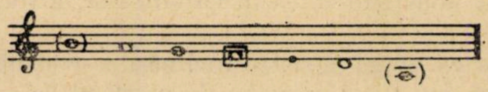
În Maramureș și Oaș, în schimb, prepentatonicul este mai frecvent, dar coexistă cu pentatonicul, în timp ce în Oltenia singur prepentatonicul este caracteristic. Dar chiar și prepentatonicul Maramureșului și Oașului face, de regulă, notă distinctă de cel oltenesc : căci în timp ce în Oltenia *fa*, deși frecvent, se rezumă la funcția de pien, iar *mi* este constitutiv :

Ex.18



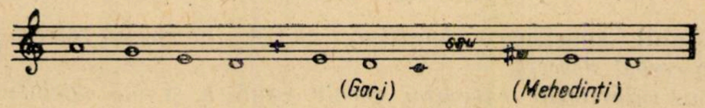
dincolo (cu foarte puține excepții) nu *mi* ocupă primul plan, ci *fa* care apare ca notă de sprijin, treaptă de dezlegare melodică, suport de recitativ recto-tono, și își menține autoritatea atît în prepentatonic, cît și în pentatonic :

Ex.19



Se mai adaugă versiunile tetratonice cu picnonul *mi-re-do* și *fa diez-mi-re*, specific oltenești, primul frecvent în zona gorjeană, al doilea în cea mehedințeană :

Ex.20



Similitudinea unor aspecte ar putea fi un indiciu al unei comunități străvechi a speciei, după care, intervenind o diferențiere teritorială a dezvoltării istorice, unele trăsături s-au menținut mai tenace în anumite regiuni, iar în altele au evoluat în direcții deosebite.

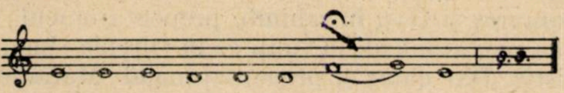
În ce privește *formulele melodice*, în măsura în care actuala etapă a cunoașterii îngăduie, se pot face cîteva observații :

Alternanța la-sol, cu preponderența ritmului de tip iambic (cf. ex. 3), este utilizată în doina din întreaga țară. Peste tot însă, este departe de a atinge frecvența de care se bucură în doina oltenească, în care apare insistent, capătă relief și constituie cea mai uzitată și caracteristică formulă inițială a melodiei. În celelalte regiuni, alternanța treptelor alăturate în funcție de formula inițială a întregii doine afectează, de regulă, treptele *si-la* și prea puțin *la-sol* ca în Oltenia.

Familia de formule b (cf. ex. 4) pare a purta pecete oltenească. În orice caz, frecvența ei, utilizarea sa insistentă în finalul primului rînd și formulele melismatice pe care le generează (cf. ex. 12) sînt în afara oricărui dubiu.

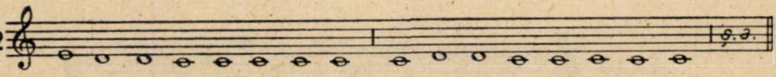
Recitativul centrat pe re este practicat în toată țara. Oltenia îi acordă însă o importanță mult superioară, face din el principalul său mijloc expresiv, îi favorizează amploarea printr-o prelungită și multiformă combinare cu sine însuși, lasă libertate extinderii aspectului recto-tono, pe care îl cultivă intens. Unele variante sînt cert specific oltenești, de pildă :

Ex.21



Cît privește recitativul h :

Ex.22



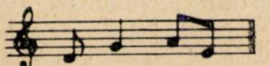
el are frecvența maximă în doina oltenească.

Preponderența remarcabilă a recitativului față de elementul propriu-zis melodic situează versiunea oltenească pe un loc aparte, în care este concurată numai de cea oșeană.

Familiile de formule e, f, i, k (cf. ex. 6) sînt și ele, credem, proprii doinei oltenești ; o rezervă asupra lui *f*, care mai apare în doina năsăudeană, nu însă ca motiv constitutiv, ca în Oltenia, ci în formule melismatice insistente.

Caracteristice zonei noastre înclinăm a considera *prefixul re-sol* și *sufixul la-mi* (cf. ex. 9) și aproape de certitudine — combinația lor, utilizată la începutul și interiorul melodiei :

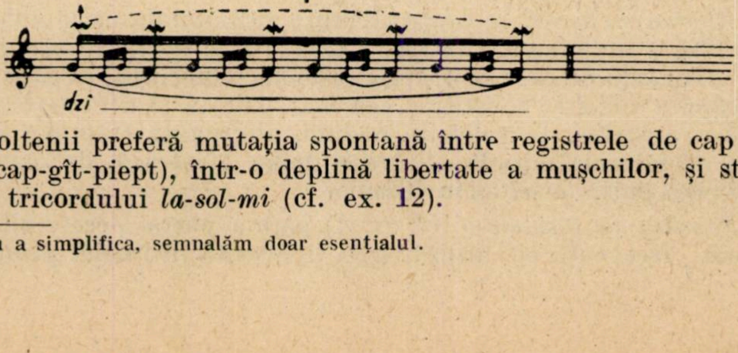
Ex.23



incontestabil specifice — *hăulitul*, ca și *interjecția-refren în aspectul melodico-verbal descris.*

Particularitățile execuției vocale conferă și ele specificitate doinei oltenești. Sunetele „*Schluchztöne*” se mai regăsesc numai în doina maramureșeană și oșeană. Ele se deosebesc însă atît prin tehnica vocală, cît și prin sunetele aferente : căci oșenii și maramureșenii practică mai ales o tehnică pronunțat guturală, cu crisparea accentuată a mușchilor din jurul organului emițător[4], și se centrează pe jocul între *fa* și *mi*, cu sprijinul în *fa* :

Ex.24



cîtă vreme oltenii preferă mutația spontană între registrele de cap și de piept (sau cap-gît-piept), într-o deplină libertate a mușchilor, și stăruie pe sunetele tricordului *la-sol-mi* (cf. ex. 12).

---

[4] Pentru a simplifica, semnalăm doar esențialul.

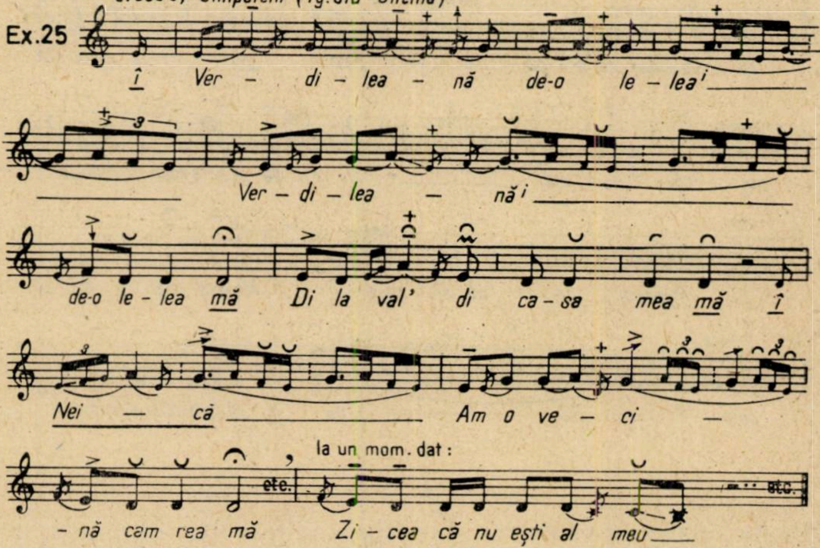
Glissando-ul între *sol-mi* (*fa*), *fa-mi*, *re-do* (*si*) ca şi *vibrato*-ul acestuia aparţin, credem, zonei olteneşti.

Cele de mai sus încearcă să reprezinte specificul oltenesc doar parţial, sub prima lumină a evidenţei imediate.

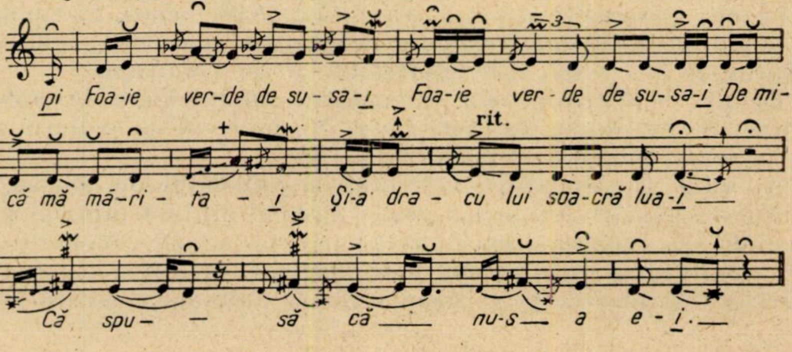
Prezentăm, pentru comparare, 2 fragmente de doină din Oltenia, unul din Maramureş şi altul din Moldova:

d. 956 a, Cîmpofeni (Tg. Jiu - Oltenia)

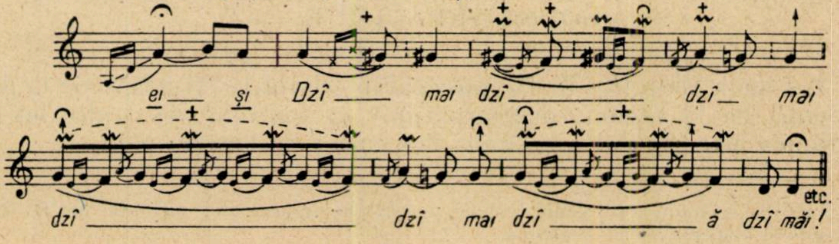
Ex. 25


Î Ver - di - lea - nă de-o le - lea'
Ver - di - lea - nă'
de-o le - lea mă Di la val' di ca - sa mea mă î
Nei - că Am o ve - ci -
la un mom. dat:
etc.
- nă cam rea mă Zi - cea că nu eşti al meu
etc.

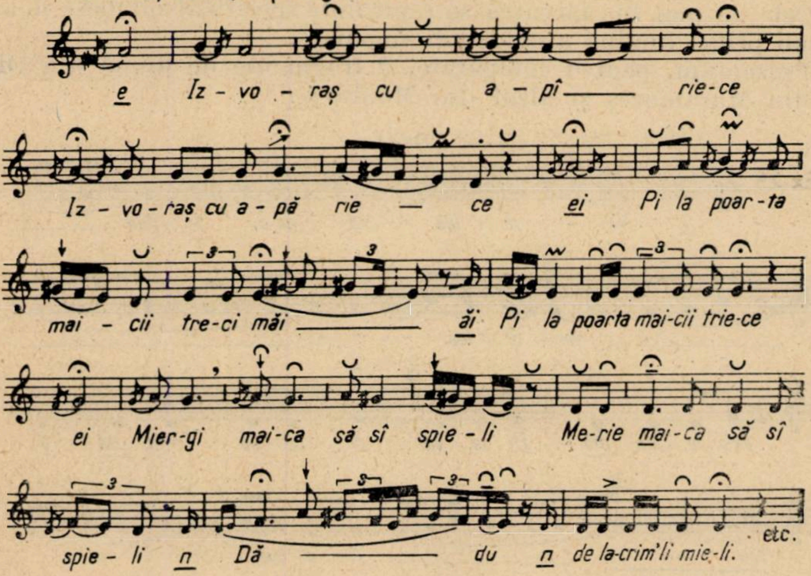
mg. 1944 p, Lupşa de sus (Strehaia - Oltenia)


pi Foa-ie ver-de de su - sa-i Foa-ie ver - de de su - sa-i De mi-
rit.
că mă mă-ri - ta - i Şi-a dra - cu lui soa-cră lua-i
Că spu - - să că nu-s a e - i.

d. 1369 a, Negreşti (Oaş - Maramureş)


ei şi Dzî mai dzî dzî mai
dzî dzî mai dzî ă dzî măi!
etc.

d. 732 a, Deia (Cîmpulung-Suceava)


e Iz - vo - raș cu a - pî rie-ce
Iz - vo - raș cu a - pă rie — ce ei Pi la poar-ta
mai - cii tre-ci măi ăi Pi la poarta mai-cii trie-ce
ei Mier-gi mai-ca să sî spie - li Me-rie mai-ca să sî
spie - li n Dă du n de la-crim'li mie-li.
etc.

★

Oltenia subcarpatică deține și un tip mai dezvoltat al doinei, înrudit cu cel specific, cunoscut sub titlul „*Doina Oltului*", necaracteristic pentru tradiția locală (deși destul de frecvent astăzi) și practicat, pare-se, mai mult în zona vîlceană (mai puțin cercetată); de asemenea, un tip mehedințean, la granița între doină și cîntec propriu-zis, și un tip de cîntec haiducesc lipsit de frecvență, dar interferent cu cel tradițional.

Demne de semnalat sînt exemplarele intermediare de cîntec-doină sau cîntec de joc-doină, rezultate firesc din procesul de evoluție a speciei și de întrepătrundere a stilurilor.

Apariția și răspîndirea crescîndă a cîntecului de joc au marcat începutul destrămării treptate a doinei. Crescut din substanța ei muzicală, cîntecul de joc, expresie a sensibilității artistice actuale, preia din tradiția doinei trăsături pe care aceasta le-a moștenit, la rîndul ei, din straturi mai vechi, continuînd, pe o treaptă nouă, unitatea stilistică regională.

TRAITS SPÉCIFIQUES DE LA DOÏNA [5] DE l'OLTÉNIE SOUS-CARPATIQUE

Les deux chapitres de l'exposé caractérisent la structure de la doïna olténienne de la région sous-carpatique et relèvent ses traits les plus spécifiques, par rapport à la doïna des autres parties du pays.

---

[5] Espèce mélodique du genre lyrique, largement improvisée, mélopée que B. Bartók, C. Brăiloiu et d'autres ont déjà définie.

L'introduction présente brièvement la terminologie locale de la doïna, la situation de cette espèce lyrique au sein du répertoire folklorique de la région, et l'unité de son style.

Le premier chapitre caractérise les traits structuraux les plus marqués de la mélodie : *l'ambitus* (ex. 1) ; le *système sonore* (prépentatonique — ex. 2) ; les *formules mélodiques*, organisées par familles (fondamentales — ex. 3, 4, 5 — et auxiliares — ex. 6, 7, 8, 9, 10 et 11) ; l'*aspect ornemental*, par rapport à l'aspect syllabique (ex. 12) ; les *éléments significatifs de la forme* (ex. 13, 14, 15) ; le *système rythmique, les particularités de l'exécution vocale*.

Dans *le deuxième chapitre*, on essaye de déterminer le spécifique zonal de la doïna, par l'examen comparatif dans les diverses parties du pays des aspects structuraux significatifs de l'espèce : ambitus, rapporté au registre de l'échelle (ex. 1 et 16), aspects concrets du système sonore (ex. 17, 18, 19, 20) [6], formules mélodiques (on ajoute aux ex. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 les ex. 21, 22, 23), exécution vocale (ex. 24 comparé à l'exemple 12).

L'exposé est complété par deux fragments de doïnas de l'Olténie sous-carpatique, un autre de Maramureş et le dernier, enfin, de la Moldavie.

En concluant, on relève l'existence dans la même région, à côté du type spécifique de la doïna locale, des types apparentés mais distincts, par suite des influences extra-zonales, des interférences des autres espèces et de l'évolution du style local lui-même.

---

[6] On peut trouver un exposé plus explicite du système dans l'étude *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică* [La base prépentatonique des mélodies de l'Olténie sous-carpatique], que nous avons publiée dans «Revista de etnografie şi folclor» 9(1964), no. *4—5*, p. 387—411, et, en français, dans la « Revue roumaine d'Histoire de l'Art », I (1964), no. 2, p. 347 — 365.

COMENTARII ETNOGRAFICE LA ARHEOLOGIA PLUGULUI

GEORGETA MORARU-POPA

Reconstituirea instrumentului folosit la aratul pămîntului de geto-daci este foarte dificilă din cauza puținelor informații pe care le avem. Singurele elemente ale plugului care s-au păstrat sînt cuțitele și brăzdarele din fier, asupra datării cărora părerile arheologilor sînt împărțite [1]. Ele au fost descoperite în așezările din Transilvania, Munții Orăștiei, Oltenia, Muntenia, Moldova, Dobrogea și la sud de Dunăre în Bulgaria [2]. Prin faptul că brăzdarele au o formă cu totul specifică și se întîlnesc răspîndite în teritoriul locuit în antichitate de traco-daci, specialiștii le-au considerat ca aparținînd unui tip de plug specific acestora, tip care a dispărut treptat, după cucerirea Daciei de romani.

Izvoarele scrise antice, deși menționează marea dezvoltare a agriculturii la geto-daci, nu ne dau însă relații asupra uneltelor agricole folosite[3]. Încercările arheologilor de a le interpreta au dus la concluzii diferite, reconstituirea plugului antic rămînînd una din problemele cele mai controversate.

Este știut că, din punct de vedere etnografic, brăzdarul nu constituie partea cea mai reprezentativă în stabilirea tipologiei plugurilor, fiind frecvente cazurile cînd același tip de brăzdar este asamblat pe tipuri diferite de plug. De aceea, reconstituirea plugului „dacic", propusă de

---

[*] Într-o primă formă, articolul de față a constituit obiectul unei comunicări intitulate *Contribuții la reconstituirea plugului folosit de geto-daci*, ținută la Sesiunea de etnografie și folclor a Academiei Republicii Socialiste România și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă din octombrie 1964.

[1] *Istoria României*, București, Edit. Acad., 1960, vol. I, p. 268, le datează în sec. I î.e.n. Alți arheologi împing data apariției lor în a doua jumătate a sec. al II-lea î.e.n. pe baza observațiilor stratigrafice de la Popești și Cetățeni. Vezi : Dinu V. Rosetti, *Un depozit de unelte, cîteva ștampile anepigrafice și o monedă din a doua epocă a fierului*, în „SCIV", 1960, nr. 2, p. 391–400.

[2] H. Vakarelski, *Izî vescestvenata kultura na Bălgariia — Rala.*, în „Izvestia na nardoniia etnografski muzei vî Sofiia", VIII–IX, 1929, p. 55–109 ; J. N. Vîjarova, *O proishojdenii bolgarskih pahotnîh orudii*, Moscova, 1956.

[3] Arrianus, *Anabasis*, I, 3–4 ; Horațiu, *Ode*, 24, 11–16 ; Criton, *Geticile*, păstrat la Midas, 5 (2) ; P. Ovidius Naso, *Ponticele*, 1, 8, 56–58 ; vezi : *Izvoare privind istoria României*, vol. I, București, 1964.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 213–221, București, 1967

pildă de cercetătorul clujean I. H. Crişan[4], nu ne pare a fi complet doveditoare. Pornind de la brăzdar şi bazat doar pe unele materiale etnografice vest-europene, şi ele la rîndul lor destul de discutabile[5], fără a ţine seama de evoluţia tehnică a acestui instrument în ansamblul dezvoltării forţelor de producţie antice, autorul citat şi-a ales ca bază a reconstituirii sale un tip de plug compus, caracteristic epocii feudale, de formă patrulateră, asimetric, cu corman şi brăzdar. Un asemenea tip de plug însă, în afară de dezvoltarea lui pe scară filogenetică, nu are nimic comun cu plugul antic. Meritul studiului citat este acela de a fi orientat rezolvarea problemei plugului folosit de geto-daci spre materialele etnografice, singurele în măsură să aducă o lămurire.

Articolul de faţă nu are pretenţia de a da soluţia definitivă a reconstituirii vechiului tip de plug ,,dacic'', care, după părerea noastră, nu poate fi decît ipotetică, dată fiind imposibila ei confirmare prin documente antice. Ne vom mărgini deci să aducem în discuţie unele elemente noi, rezultat al cercetărilor etnografice din zonele geto-dacice, bazîndu-ne în special pe observaţii tehnologice, dar folosindu-ne în acelaşi timp şi de materiale arheologice şi istorice, toate analizate în contextul factorilor ce au putut determina sau influenţa apariţia unui asemenea tip de plug: stadiul de dezvoltare al forţelor de producţie antice, factorii geografici, poziţia teritoriului României de azi într-o zonă de interferenţă a ariilor de influenţă sud-mediteraneene şi central-europene etc.

Aşa cum am afirmat mai sus, este destul de greu de precizat care a fost tipul de plug folosit de geto-daci. Toate reprezentările artistice, precum şi ştirile agronomilor antici[6] susţinute şi de materialele etnografice contemporane străine, converg spre ipoteza că nu se poate vorbi în antichitate de existenţa unui singur tip de plug, ci de folosirea concomitentă a mai multor tipuri, de la cele mai simple pînă la cele mai complexe.

Pentru regiunile noastre, cea mai veche reprezentare grafică a unui plug o găsim pe monumentul lui Quadratus, colonist roman care a trăit în Dobrogea, sec. I—II e.n.[7]. Este vorba de un plug general răspîndit în lumea mediteraneană greco-romană, cu un singur corn, cu grindei curb fixat într-o talpă groasă, fără brăzdar şi fără cuţit. V. Pârvan, cînd îl analizează în *Getica*[8], îl caracterizează drept o simplă ,,rariţă''.

În adevăr, se pare că la originile sale instrumentul folosit la prăşitul porumbului şi cartofilor cunoscut sub numele de *rariţă*, *plug de săpat mălai*, iar în zona Munţilor Apuseni[9] de *aratru*, reprezintă de fapt vechiul tip de plug întrebuințat la arat. Formele variate sub care se prezintă aceste rarițe arată o derivație a lor din tipuri arhaice de pluguri. Vechimea acestui instrument este atestată și de faptul că el figurează ca atare în astronomia populară (constelația Orionului)[10].

---

[4] I. H. Crişan, *Un depozit de unelte descoperit la Lechinţa de Mureş (plugul la geto-daci)*, în ,,SCIV'', 1960, nr. 2, p. 285—299.

[5] *Research on Ploughing Implements* — Publications from the international secretariat for research of the history of agricultural Implements, National Museum, Copenhagen, nr. 1, 1956.

[6] *Les agronomes latins, Caton, Varron, Columella, Palladius*, Paris, 1851 ; *Histoire de l'agriculture ancienne, extraite de l'Histoire naturelle de Pline, livre XVIII*, Paris, 1765 ; Adam Dickson, *De l'agriculture des anciens*, Paris, 1802, 2 vol.

[7] CIL, III, 12491 ; vezi V. Pârvan, *Începuturile vieţii romane la gurile Dunării*, Bucureşti, 1923.

[8] V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Bucureşti, 1926, p. 138.

[9] *Istoria României*, Bucureşti, Edit. Acad., 1962, vol II, p. 20 ; I. A. Candrea — Ov. Densusianu, *Dicţionarul etimologic al limbii române*, Bucureşti, 1914.

Acest tip de plug-rariță, folosit la arat, asemănător aratrum-ului roman, prevăzut cu un brăzdar și cu un cuțit, nu reușea decît să taie pămîntul, fără a răsturna brazda. Perfecționarea lui intervine în momentul în care întreaga sa construcție împreună cu brăzdarul devine asimetrică și i se adaugă o cormană. În forma aceasta el putea nu numai sparge pămîntul, ci și răsturna brazda. Acestui tip de aratru răsturnător de brazdă i se poate da numele de ,,plug'' propriu-zis[11]. Dar amîndouă tipurile (rariță și plug) sînt forme derivate din aceleași tipuri arhaice primitive și reprezintă succesive etape de perfecționare tehnică[12].

Abia o dată cu răspîndirea plantelor de prășit, rarița și-a pierdut calitatea de unealtă de arat și, renunțînd la cuțit, s-a transformat în unealtă specializată în prășit. Sub aceste două forme modificate (rariță = unealtă de prășit și plug = unealtă de arat) vechiul plug arhaic a ajuns, evoluat, pînă în zilele noastre. Termenul de ,,rariță'' folosit de Pârvan urmează deci a fi înțeles, în acest context al istoriei plugului, nu ca rariță actuală, ci ca formă rudimentară și incipientă a unui instrument de arat, care sparge pămîntul fără a răsturna brazda.

Să încercăm, bazîndu-ne pe materialele etnografice ce le-am putut depista pe teren, să dăm cîteva sugestii privind posibilitățile noastre de a reconstitui, măcar în linii generale, tipul de plug folosit de către geto-daci.

Vom căuta, pe cît ne va permite stadiul actual al informațiilor, să evităm terminologia slavă a părților componente ale plugului, avînd în vedere că pătrunderea acestora în fondul lexical românesc a avut loc într-o epocă mult mai tîrzie decît cea la care ne referim în lucrare.

Ca orice plug antic, *arătrul* geto-dac se încadrează în categoria plugurilor simetrice, de formă triunghiulară, dat fiind grindeiul curbat în partea care se fixează în talpa aratrului[13]. La fel ca în vremurile noastre, forma grindeiului varia în funcție de relieful regiunii unde era folosit. Pe un sol accidentat, grindeiul fixîndu-se direct de jugul animalelor, la fiecare smucitură exista pericolul scoaterii aratrului din brazdă. De aceea, pentru a ușura munca, capătul liber al grindeiului se curba în sus. Basoreliefurile de pe o stelă funerară din sec. I î.e.n., descoperită în Tracia[14], și de pe o aediculă din sec. II—III e.n., păstrată la Muzeul Bruckenthal-Sibiu, care redau un plug asemănător cu cel de pe monumentul lui Quadratus, mai prost conservat, precum și cercetările etnografice de teren, ne duc la această concluzie. În regiunile mai puțin accidentate, unde mișcarea animalelor nu era atît de condiționată de forma reliefului, cea de-a doua curbură a grindeiului putea să dispară, poziția sa oblică rezolvînd toate dificultățile. Însă și într-un caz și în celălalt, lungimea grindeiului era destul de mare, depășind trei metri. Lungimile și formele grindeiului erau de altfel determinate și de faptul că agricultorii le căutau în pădure, alegînd lemne care aveau în mod natural o formă acceptabilă de grindei. De multe ori grindeiul forma chiar corp comun cu talpa aratrului, toate aceste părți fiind confecționate dintr-o singură cracă, de preferință de ulm, stejar, fag etc.

---

[10] I. Ottescu, *Credințele țăranului român despre cer și stele*, extras din ,,Analele Academiei Române'', seria a II-a, tom. XXIX, Mem. Secț. literare, București, 1907.

[11] La concluzii asemănătoare ajunge și Henri H. Stahl, *Comentarii etnografice la tema Plugușorului*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', tom. 10 (1965), nr. 2, p. 151—159.

[12] Asupra clasificării plugurilor, etnografii au purtat numeroase discuții, pornindu-se de la diferite criterii legate în special de deosebirile de formă, de materialele de fabricație, ba chiar de folosirea sau nu a diferitelor părți componente ale plugului : cuțit, corman, roți etc. Vezi : P. Leser, *Entstehung und Verbreitung des Pfluges*, în ,,Bibl. ethn. Anthropos'', Münster, 1931- Marc Bloch, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Oslo, 1931 ; André G. Haudri ; court, Mariel Jean—Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Paris, 1955.

[13] Credem că lipsa unui sinonim pentru grindei de altă origine decît cea slavă nu conduce la concluzia inexistenței lui, ci ține mai degrabă de lipsa noastră de informare. Ni s-a relatat că în Maramureș i se spune *patul plugului*, iar în alte părți *oiștea* sau *proțapul plugului*.

[14] G. J. Kațarov, *Edinî pametniki za zemegialieto vî drevna Trakiia*, în ,,Izvestia za bîlgarskaia arheologhiceski institut'', 1938, t. XII, p. 405, fig. 185.

Din cercetarea materialelor de teren reiese că un astfel de grindei putea fi potrivit pentru un aratru simplu, cu sau fără „fier-lat'', nume ce desemnează încă brăzdarul în multe regiuni ale țării[15]. Observația aceasta, de natură etnografică contemporană, este confirmată în parte de faptul că, în unele depozite de unelte agricole descoperite în cursul săpăturilor arheologice, deși apar celelalte unelte de fier folosite de geto-daci în muncile agricole, lipsesc piesele de fier ale aratrului, sau în cel mai bun caz se găsesc numai fiarele late.

Cuțitele sau *fiarele lungi*, judecîndu-le din punct de vedere etnografic, presupun fixarea lor într-un grindei mai gros, care dă și o mare stabilitate aratrului. Se pare că în antichitate cuțitele de plug au fost destul de rare, despre existența lor neavînd informații decît de la Pliniu[16]. Sîntem înclinați să credem că aceste piese aparțineau unui tip de aratru mai evoluat, utilizarea lor presupunînd tehnologic un randament ridicat, în stare să asigure un surplus mare de produse agricole destinat schimbului. De aceea, presupunem că *numai forma cea mai evoluată a aratrului geto-dac a putut avea cuțit și fier lat.*

Pe marginea acestor constatări tehnologice se mai pot face și unele observații de natură social-economică. Cuțitele și fiarele late presupun existența unor pături de oameni cu destule posibilități materiale pentru a și le putea procura. Aceștia trăiau în cetățile cele mai mari ale Daciei : Grădiștea Muncelului (rn. Orăștie), Poiana (rn. Tecuci), Cetățeni (rn. Muscel) etc.

Basoreliefurile antice mai atestă folosirea, în aceste părți, a aratrului cu un singur corn, element care este caracteristic nu numai regiunilor sudice, ci întregii Europe antice. Astfel de exemplare s-au întîlnit pe teritoriul României pînă la mijlocul secolului nostru.

În privința *tălpii aratrului* și mai cu seamă a *modului de asamblare* a celor trei piese : talpă, corn și grindeiu, avem puține indicații. De fapt aici stă totuși cheia reconstituirii tipului de aratru geto-dac.

Basoreliefurile menționate mai sus ilustrează un tip de aratru cunoscut în literatura de specialitate etnografică, ca „dental greco-roman'', în care cele trei elemente ale plugului sînt de sine stătătoare și se asamblează ca piese distincte. Între grindei și corn, exista un spațiu în care agricultorul își fixa talpa piciorului pentru a apăsa aratrul în brazdă. Columella îl socotește caracteristic solurilor tari[17], așa cum le găsim și în teritoriul țării noastre sau în podișul prebalcanic. Cercetările noastre au mai putut încă identifica pe teren acest tip de aratru clasic greco-roman, însă în forme modificate. De altfel, la sud de Dunăre, în Bulgaria, acesta s-a folosit curent pînă în sec. al XX-lea[18].

---

[15] În majoritatea cazurilor informatorii îl desemnează simplu : *sapa* sau *fierul plugului*. Pentru a evita confuziile terminologice ce s-ar putea naște vom folosi în lucrare termenul de *fier lat*.

[16] Pliniu, *Nat. Hist.*, XVIII, 48.

E verosimil deci ca geto-dacii să fi folosit un tip de aratru dental, de factură mediteraneană, pe care l-au modificat în funcție de necesități,

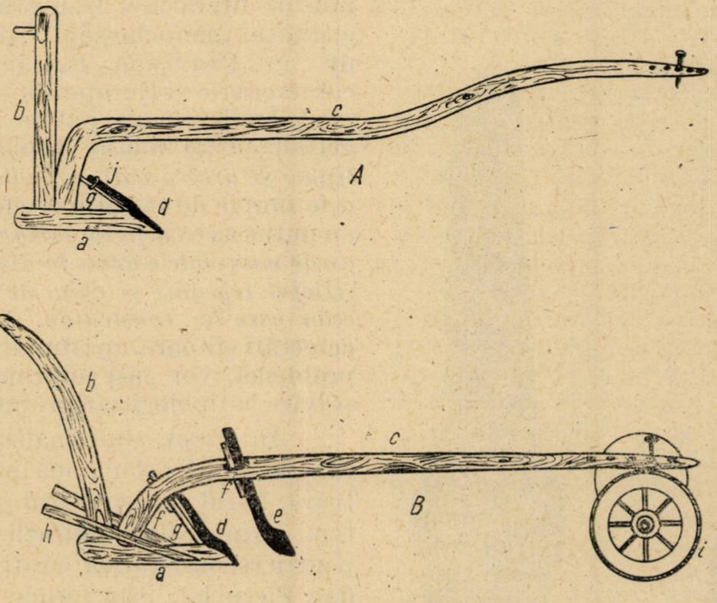


Fig. 1. — A și B — Aratrul geto-dac (reconstituire).

a — talpa sau călcîiul. b—corn. c—grindei. d—fierul lat sau sapa, e—cuțitul sau fierul lung, f—pene de lemn pentru fixatul pieselor lucrătoare, g—piesă din lemn pe care se fixează fierul lat. h—aripi. i—roți. j—manșonul din fier care fixează fierul lat.

cornul fixîndu-se în talpa aratrului, alături de grindeiul curbat, deoarece spațiul dintre cele două piese nu-și găsea nici o utilitate funcțională într-un sol compact, cu multe rădăcini ierboase, ca cel de la nordul Dunării. Plugul de pe aedicula din Muzeul Bruckenthal vine să ne întărescă această concluzie. Pentru stabilitatea aratrului în brazdă era suficientă doar apăsarea în partea mai dezvoltată a spatelui tălpii, așa cum se obișnuiește și astăzi (fig. 1 A).

După cum indică unele informații antice[19], care nu vizează în mod special teritoriul carpato-dunărean, dar sînt confirmate la noi de materiale etnografice de teren, agricultorul geto-dac a putut rezolva problema asamblării celor trei piese pe cale naturală, cornul şi talpa făcînd corp comun sub forma unui *călcîi*. În multe zone din ţară talpa plugului mai poartă acest nume, deşi are cu totul altă formă [20]. Aratrul devenea mai solid şi eficace în solurile runculuite care necesitau o talpă scurtă şi rezistentă (fig. 1 B). În acest caz avem de-a face cu un alt tip de aratru, numit în literatura franceză de specialitate „manche-sep", tip răspîndit în Peninsula Balcanică, fiind caracteristic şi Europei de sud-vest [21].

---

[17] Columella, *De re rustica*, II, 2.

[18] H. Vakarelski, *op. cit.*; J. Obrelski, *Rolnicturo ludowe wschodniej czesci polwyspu Balkanykiego*, în „Lud Slowianski", tom. I, Krakow, 1929, citat de A. G. Haudricourt, *op. cit.*, p. 281, fig. 108—110.

[19] Hesiod, *Munci și zile*, București, Edit. științifică, 1957, versul 426, p. 63.

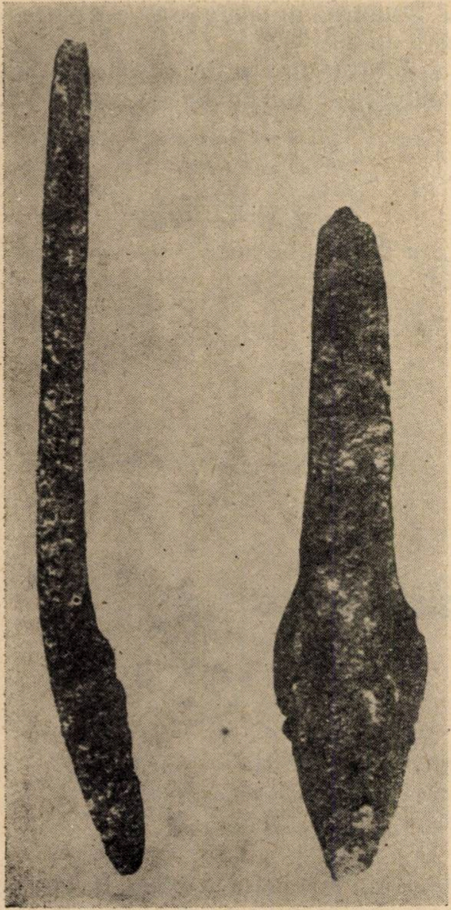


Fig. 2. — Cuţit şi fier lat „dacic" — Poiana, rn. Tecuci.

În linii mari putem afirma că geto-dacii au folosit probabil *două tipuri de aratru mai evoluate*, pe lîngă cele simple de tradiţie veche. Acestea au putut avea *diferite variante în funcţie de materialele avute la dispoziţie, de relieful regiunii şi chiar de inspiraţia celor care le construiau*. Desigur că cercetări viitoare, aprofundînd această problemă, vor găsi informaţii noi cu privire la tipologia aratrului geto-dac.

În sfîrşit, din analiza rostului funcţional al celor două piese lucrătoare, fierul lat şi cuţitul (fig. 2), putem obţine alte indicaţii preţioase pentru reconstituirea aratrului geto-dac. Fierul lat, prin forma lui atît de specifică de bară masivă, aplatizată, a cărei lungime variază între circa 15—37 cm, cu capătul de jos mai dezvoltat, de formă ovoidală, era fixat la extremitatea tălpii. Celălalt capăt se sprijinea şi se prindea, probabil, de o piesă din lemn fixată oblic, printr-un cui sau cu un mic manşon din fier. Însăşi forma lui ne dă aceste indicaţii, partea lui interioară fiind plată, iar cea din afară bombată, devenind proeminentă printr-o nervură mediană ce se măreşte spre capătul triunghiular. Cînd l-au conceput, fierarii geto-daci au ţinut seama de rostul său funcţional de a proteja talpa de uzarea rapidă a lemnului, precum şi de natura solurilor cu ierburi rădăcinoase și vegetație de pădure defrișată, în care fiarele late se degradau rapid. Forma lor aplatizată și cu nervură mediană ajuta la tăiatul și răsturnatul pămîntului, iar împreună cu piesa din lemn de care erau fixate asigurau soliditatea și mobilitatea aratrului, putîndu-se regla distanța dintre talpă și grindei în funcție de adîncimea la care trebuia să se are. Lungimea mică a unor exemplare de fiare late descoperite în Moldova (la Văleni — rn. Roman, Mastacăn și Bîtca Doamnei — rn. Piatra-Neamț) pare a indica fixarea acestora doar pe capătul cioplit al tălpii aratrului, fără a mai necesita sprijinul piesei de lemn.

---

[20] *Atlasul lingvistic român*, serie nouă, Bucureşti, Edit. Acad., 1956, vol.. I, harta 22.

[21] Vezi : V. Marinov, *Prinos kîm izuciavaneto na bita i kulturata na turţite i gagauzite v severoiztocina Bîlgariia*, Sofia, 1956 ; B. Bratanić, *Obrace sprave u hr̀vata, oblici, nazivlje, rasirenje*, Publikacije etnološkoga seminara svenčilišta u Zagrebu, 1939, 1, 110 p. ; A. G. Haudricourt, *op. cit.*, p. 238—239.

Probabil că această formă a fierului lat „dacic" a transpus, într-o manieră proprie geto-dacilor, un tip mai vechi de brăzdar din lemn. Se prea poate chiar ca piesa din lemn ce susținea fierul lat să fi jucat la origine și rolul brăzdarului și sub această formă să mai fi funcționat încă în Dacia. Unii cercetători străini și-au pus chiar întrebarea dacă nu cumva această piesă, ce se mai găsește pe unele exemplare de pluguri din zona mediteraneană, este urmașa brăzdarului de lemn în formă de băț [22].

Despre brăzdarul din fier în formă de băț, țeapă sau lance, avem și informații scrise antice. Este menționat de Pliniu pentru regiuni din Galia și Raeția [23], iar o stelă funerară elenistică din Anatolia ni-l reprezintă funcționînd în sec. III—II î.e.n.

Cercetările etnografice contemporane au identificat această categorie de brăzdare în care se încadrează și fierul lat „dacic" pe o vastă zonă ce se întinde din Spania, Franța, Elveția, Boemia, Ungaria, Bulgaria, Macedonia, pînă în Afganistan, India, Malaezia și Indonezia, fixate pe tipuri diferite de plug și realizate din fier sau lemn [24]. Specialiștii îl consideră preroman, înclinînd spre originea sa indoeuropeană.

Cuțitul aratrului era fixat pe grindei, înaintea fierului lat, într-o poziție probabil identică cu cea care este cunoscută astăzi, ajutînd la tăiatul pămîntului, dînd direcția brazdei și ușurînd munca animalelor.

În ceea ce privește *cormanul*, în forma în care îl cunoaștem astăzi, de unealtă pentru răsturnarea brazdelor, este specific abia epocii feudale și deci geto-dacii nu l-au putut cunoaște. Scriitorii antici menționează existența doar a două *aripioare* subțiri de lemn atașate de o parte și de alta a tălpii unor aratruri folosite în solurile umede și compacte [25]. Impuse de necesități tehnologice de producție, ele aveau rolul de a întări și dirija talpa, lărgind brazda, aruncînd pămîntul și acoperind semințele. Etnografic, întîlnim aceste reminiscențe arhaice de obicei pe tipurile de plug „manche-sep" din Spania, Portugalia, coasta atlantică a Africii, Sicilia, Bulgaria și sub o formă modificată în Iugoslavia și Grecia [26]. Probabil că unele aratruri geto-dace le-au folosit; cercetările noastre de teren le-au mai identificat în zona Vîlcea (fig. 3).

Credem că pentru o ușoară manevrare a aratrului, în special a tipului celui mai evoluat, geto-dacii au folosit carul de plug cu două roți. Lăsînd la o parte atestările antice cu privire la întrebuințarea carului la plug în Europa încă din epoca bronzului [27], am putut observa, din cercetarea materialelor etnografice contemporane, că acesta este caracteristic în special plugurilor care folosesc cuţitul, avînd un dublu rol : de a asigura o cît mai mare stabilitate plugului, necesară cuţitului pentru a trasa brazda, şi de a uşura manevrarea şi mobilitatea întregului plug.

---

[22] A. G. Haudricourt, *op. cit.*, p. 258, fig. 99.

[23] Pliniu, *op. cit.*, XVIII, 18.

[24] A. G. Haudricourt, *op. cit.*, p. 83, 85, 309, 315.

[25] Varron, *Res rusticae*, I, 29; Pliniu, *op. cit.*, XVIII, 20.

[26] A. G. Haudricourt, *op. cit.*, p. 138—140, 239.

Din cele afirmate mai sus reiese că, în sec. II—I î.e.n., societatea geto-dacă atinsese un nivel superior în dezvoltarea sa, astfel încît, cu toate că se afla într-o zonă de interferenţă a influenţelor venite din sudul mediteranean şi Europa centrală şi într-o perioadă în care influenţa romană cunoştea o mare extensiune în spaţiu, prin transformarea multor regiuni în provincii romane, *geto-dacii şi-au creat un aratru pe măsura posibilităţilor şi necesităţilor izvorîte din natura regiunii în care trăiau, preluînd într-o manieră proprie cele mai avansate realizări tehnice ale vremii.* Acest lucru se observă în toate domeniile vieţii lor materiale. De fapt, analiza tipului de aratru geto-dac nu se poate face decît numai în contextul dezvoltării generale a meşteşugurilor la geto-daci. El dovedeşte progrese tehnologice serioase atît în domeniul prelucrării metalelor, cît şi în cel al prelucrării lemnului, în dulgherit, rotărit şi în tehnica construcţiilor. Materiale bogate şi variate, găsite în cursul săpăturilor arheologice, ilustrează din plin aceste constatări.

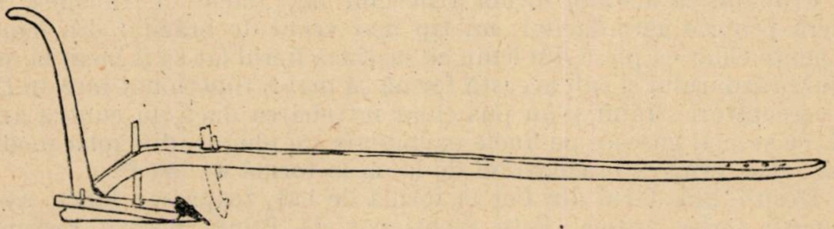


Fig. 3. — Plug arhaic de lemn — zona Vîlcea (colecţia Muzeului raional Rm. Vîlcea).

În concluzie, putem afirma că geto-dacii vor fi folosit o serie de aratruri, de la cele mai simple, din lemn şi de tradiţie din epoca bronzului, pînă la forme evoluate. Acestea variau în funcţie de sol, relief şi posibilităţi materiale, unele fiind mai simple, doar cu un fier lat, altele mai complicate, cu un fier lat şi ascuţit, manevrate uşor cu ajutorul a două roţi ; toate foloseau forţa de tracţiune a vitelor cornute. Apariţia acestui ultim tip de aratru presupune un înalt nivel de dezvoltare al societăţii care l-a conceput şi folosit, perioadă ce coincide, pe plan politic, cu înfiriparea şi afirmarea statului sclavagist începător geto-dac.

---

[27] Vezi gravurile rupestre din epoca bronzului sau începutul epocii fierului descoperite în Suedia în Bohuslän ; Pliniu, *op. cit.*, XVIII, 18, vorbeşte de *planarati* cu două roţi mici, în acelaşi capitol în care descrie şi cuţitul.

COMMENTAIRES ETHNOGRAPHIQUES À L'ARCHÉOLOGIE DE LA CHARRUE

Cet ouvrage se propose de reconstituer la charrue employée par les Géto-Daces, population autochtone antique, aïeux des Roumains d'aujourd'hui. La reconstitution de l'*aratru*, instrument employé par les Géto-Daces pour labourer la terre, est difficile, parce qu'il a disparu pendant les premiers siècles de notre ère, après la conquête de la Dacie par les Romains. On n'a retrouvé que les couteaux et les socs en fer, qui attestent un type d'araire très évolué pour ce temps.

La reconstitution a été effectuée à partir du matériel archéologique, mais en tenant compte de la charrue simple d'aujourd'hui dont la forme dérive de l'araire. L'auteur résout le problème très controversé de l'assemblage des deux pièces travailleuses en fer. Ses observations sur la forme spécifique du soc, qui s'encadre dans la catégorie du type « à reille », ainsi que l'étude comparative des pièces provenant d'autres pays qui emploient des socs pareils, permettent à l'auteur de conclure à l'origine préromane, indoeuropéenne de ce type.

Les Géto-Daces auraient employé toute une série d'araires en commençant par les plus simples, datant de l'époque du bronze, jusqu'à des formes évoluées. Parmi les types évolués, il a été possible d'en reconstituer deux : l'un « dental », à influence gréco-romaine et l'autre à « manche-sep » selon la classification d'A.G. Haudricourt. Ces types différaient en raison du sol, du relief et des possibilités matérielles. Ils étaient facilement manœuvrés à l'aide de deux roues et ils étaient tirés par des bœufs. L'araire dace s'encadre dans la catégorie des charrues symétriques, triangulaires. La société qui avait conçu et employé de tels araires était arrivée à un niveau élevé de développement, correspondant du point de vue politique, à la formation et l'affirmation de l'Etat esclavagiste géto-dace.

MATERIALE

SECHEI MACHEDON — POVESTITOR DIN BRANIŞTEA

DOINA T. NEGULESCU

Urcînd valea Someşului Mare, la aproape 80 km de Cluj, este situată comuna Braniştea, raionul Dej.

La începutul anului 1961, împreună cu întreg colectivul de cercetători de la Institutul de etnografie şi folclor din Cluj am făcut primele investigaţii menite să scoată la iveală diversele aspecte ale vieţii spirituale a satului. Am revenit la Braniştea, pentru culegeri propriu-zise, în toamna aceluiaşi an şi în anul următor, perioadă în care s-au făcut înregistrări de proză populară de la opt povestitori.

Între cei mai buni povestitori s-a remarcat Sechei Machedon sau, după poreclă, Machedon a lui Manu, originar din Braniştea. În vîrstă de 64 de ani, Machedon face parte din marea familie a Secheilor, talentaţi multilateral şi care în indexul informatorilor noştri s-au bucurat de o mare frecvenţă. Se trage dintr-o familie de ţărani săraci, dar reuşeşte totuşi să înveţe carte şi face cinci clase primare. De atunci îndrăgeşte cartea şi cititul. E silit însă, asemeni majorităţii copiilor săraci din acest sat, să intre slugă. Această perioadă marchează prima etapă a cunoaşterii de poveşti şi a povestitului. Concentrat apoi la Sighet şi la Satu-Mare, vine în contact cu oameni cărora le povesteşte şi care la rîndul lor îi povestesc. Informatorul afirmă însă că poveştile care i-au rămas întipărite în minte sînt cele învăţate în copilărie.

Luînd parte la al doilea război mondial, ajunge pînă în Polonia şi Ungaria. Revenit în ţară, călătoriile lui se mărginesc la împrejurimile apropiate : Dej, Gherla, Cluj.

Sechei Machedon a ascultat poveşti acasă, în familie şi în satul lui natal. La întrebările noastre de unde a auzit basmul şi cînd, răspunsul cel mai frecvent era : „d'i la moşu, de cînd am foz copk'il mn'ic"[1]. Sau : „d'i la mama, care îl ştie d'i la moşu"[2]. Alteori cu precizarea timpului cînd a învăţat-o : „de la mama ; eram de vo nọu̯ă ani̯"[3] ; sau de la rude : „d'e la

---

[1] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 563 b — 564 a ; culeg. : Ovidiu Bîrlea — Doina Negulescu, în 11 februarie 1962 ; tr. : Doina Negulescu.

[2] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 571 b — 572 a ; culeg. O.B. — D.N., în 12 februarie 1962 ; tr. : D.N.

[3] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 562 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 11 februarie 1962 ; tr. : D.N

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 223–230, Bucureşti, 1967

on unk'i̯ a mn'eu, Sek'ei̯ Todor a lui̯ Irimie, cînd avẹm opt, nǫu̯ă an'i̯"[4].

Informatorul își amintește că în anii copilăriei unul dintre cei mai buni povestitori ai satului era Gușat Dănilă. Auzite direct sau prin mama lui care la rîndu-i le învață de la Dănilă, poveștile din această perioadă sînt de cea mai autentică factură fantastică.

Constatăm deci că la Sechei Machedon inspirația din tradiția orală vie este foarte puternică, putem spune chiar exclusivă. Afirmația informatorului că îi place să citească „dar nu povești"[5] am primit-o totuși cu oarecare rezervă. Bănuim că nu ne-a comunicat izvoarele scrise — chiar dacă le-a folosit —, deoarece se temea să nu-și diminueze renumele de creator prin indicarea surselor. Posibilitatea noastră de a face o distincție între ceea ce dobîndise pe cale orală din tradiție și ceea ce dobîndise prin citit a fost limitată de faptul că informatorul nostru, făcînd parte din categoria bunilor povestitori, reda și interpreta faptele printr-o prismă cu totul personală, vădind o puternică aptitudine creatoare. Potrivit acestei calități, basmul lui Sechei Machedon este, pe de o parte, o îmbinare de real cu fantastic, narațiunea fiind, pe de altă parte, impregnată de trăiri proprii care oglindesc punctul de vedere și etica lui de viață.

O problemă interesantă ni s-a părut a fi aceea a veracității și verosimilității faptelor narate. Știm că, în această privință, părerile informatorilor variază în raport cu formarea și experiența lor. Vom reproduce cîteva opinii ilustrative, care vor pune în lumină mentalitatea informatorului nostru. La basmele fantastice răspunsul primit pentru fiecare în parte era : „S-o întîmplat d'e mult" sau „foarte d'e mult". Alteori informatorul precizează chiar și perioada cînd s-au petrecut aceste fapte : „Amu-s păst'e 200 d'e an'i̯ dẹ-atuncẹa"[6]. Credința lui nestrămutată în existența tuturor acelor personaje care-i populează poveștile, în faptele lor năstrușnice, nu face decît să-l situeze pe povestitor în acea categorie a informatorilor cu o mentalitate mai arhaică și care cred că toate cele povestite s-au întîmplat, fără îndoială, într-un trecut îndepărtat.

Cît privește snoava, Machedon își exprimă aceeași convingere, aducînd în plus o localizare precisă a faptelor : „s-o petrecut pe la moșu, pe la Căi̯anu Mare"[7].

„Atari păreri nu trebuie să surprindă dacă se ține seamă și de credințele în existența unor ființe fantastice care apar în basme... De pildă, despre zîne și uriași se crede că au existat în vechime, pe cînd balaurii, după părerea unora, există și azi și aduc grindina, după cum în unele regiuni se crede în existența omului de pădure, a mumei pădurii — sau a fetei pădurii —, ca să nu mai amintim de credința în existența diavolului, a strigoilor etc., credințe bine consolidate în trecut cînd masele exploatate și analfabete erau lăsate pradă obscurantismului, dar care dispar astăzi treptat, o dată cu răspîndirea culturii"[8].

---

[4] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 576 b ; culeg. : O.B. — D.N., în 16 februarie 1962 ; tr. : D.N,

[5] Arh. I.E.F. Cluj, fișa inf. 108 ; culeg. : D.N., în 12 februarie 1962.

[6] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 581 g — 582 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 16 februarie 1962 ; tr. : D.N.

[7] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 582 b — 583 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 16 februarie 1962 ; tr. : D.N.

[8] Ovidiu Bîrlea, *Cercetarea prozei populare epice*, în „Revista de folclor", tom. 1, 1956, nr. 1—2, p. 118—119.

Mărturiile informatorului despre povestit ne-au dus la constatarea că anotimpul clasic al povestitului este iarna. Auditoriul pestriț — femei, bărbați și copii — găsește deopotrivă în povestit un prilej de visare și delectare.

Ocaziile în care se spun povești sînt variate. Părerea că povestitul se leagă de copilărie este infirmată de informator, care ne spune că povestește într-adevăr în familie, dar nu pentru cei mici în special.

În funcție de prilejul în care se povestește, povestea are rosturi diferite. La desfăcutul porumbului sau la alesul merelor, povestea ușurează munca și alungă somnul. La moară așteptatul e mai ușor deoarece „cu povest'ẹa trẹče vrẹmẹa mai̯ rẹpede". Alteori povestea are — pur și simplu — rostul de a-i desfăta pe ascultători. La Machedon am întîlnit și povești cu un pronunțat caracter educativ-moralizator.

Considerat un bun povestitor, Sechei Machedon posedă un repertoriu destul de restrîns : 15 piese de proză populară (un basm cu animale, nouă basme fantastice, două basme nuvelistice și trei snoave). Acest număr de povești — relativ restrîns — i-a fost de ajuns lui Machedon de a le povesti mereu, pentru jumătate din viață. Cum se explică acest lucru? Pe de o parte prin schimbarea auditoriului; pe de altă parte prin posibilitățile de intervenție pe care le are povestitorul în cazul basmului fantastic, de a reînnoi mereu cu noi episoade desfășurarea evenimentelor, ceea ce implică o permanentă primenire a conținutului. La Sechei Machedon înregistrarea aceluiași basm de două ori reprezintă două variante care vădesc o deosebită capacitate creatoare. Informatorul este uneori conștient de acest lucru și la cererea noastră de a ne repeta un basm, chiar la intervale mai lungi, își lua îngăduința de a se „gîndi". Rodul gîndirii lui era o nouă variantă. Aceasta nu prejudicia cu nimic forma închegată, înlănțuirea firească a episoadelor, amploarea desfășurării lor.

În cele ce urmează vom face o trecere în revistă a repertoriului lui Sechei Machedon. Prezentarea respectă ordinea firească — pe specii —, iar în cadrul acestora ordinea catalogului Aarne-Thompson.

BASM CU ANIMALE

1. *Cu un împărat* (A. Th. 151)[9]

Acesta a fost singurul basm cu animale povestit de informatorul nostru. În basmul lui Machedon apare însă și motivul împăratului cu fata frumoasă, ursul de 90 de ani și feciorul morarului. Corespunzător acestei adăugiri se modifică și deznodămîntul, în sensul biruinței feciorului de morar asupra vicleniei animalelor.

---

[9] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 562 b — 563 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 11 februarie 1962 ; tr. : D.N.

BASME FANTASTICE

1. *Povestea cu Sfarmă-Piatră și Strîmbă-Lemne* (A. Th. 301 B)[10]

Trebuie să menționăm de la început că, în relatarea lui Sechei Machedon, Sfarmă-Piatră, Strîmbă-Lemne și Cicicot cu barba de-un cot nu sînt frații de cruce ai lui Făt-Frumos sau ai altui personaj de acest gen, așa cum apar ei în variantele cunoscute pînă acum, relație frecventă în basmele universale, ci leagă frăție de cruce între ei pentru a putea pătrunde în lumea albă. În felul acesta ei devin eroii principali ai acțiunii. Din această pricină basmul pare, la un moment dat, trunchiat. Omiterea eroului principal — Făt-Frumos — este înlocuită prin individualizarea lui Sfarmă-Piatră, celelalte două personaje, Strîmbă-Lemne și Cicicot cu barba de-un cot, constituind din acest moment forțele negative. Cu toate acestea, conținutul și desfășurarea episoadelor nu sînt prejudiciate cu nimic. Chiar în ipoteza că basmul a fost recreat, atît conținutul cît și forma sînt închegate într-un tot unitar. Deznodămîntul are o puternică notă moralizatoare : „Așę-i̯ făčerẹa d′e bin′e ; če că fă bin′e șî așt′ẹaptă rău̯”[11]. Informatorul s-a declarat întru totul de acord cu acest deznodămînt. Modul propriu de înlănțuire a faptelor a dus, implicit, la un mod propriu de rezolvare a conflictelor, ceea ce dovedește încă o dată personalitatea povestitorului, felul propriu de a relata și interpreta.

2. *Măghiran Vasilie* (A. Th. 327 B*)[12]

Basmul povestit de Sechei Machedon, sub această denumire, l-am mai întîlnit în Braniștea la povestitorul bilingv Pop Emanuel, povestit în românește și ungurește sub denumirea de „Petrea Pipărușului”.

Caracteristic în basmul lui Sechei Machedon este finalul. Relatarea ia sfîrșit cu episodul omorîrii zmeilor și al plecării acasă a celor patru frați cu sora lor. Este omis motivul trădării eroului de către frații săi. La întrebările noastre asupra acestui motiv, informatorul ne-a răspuns că „asta-i̯ la altă poveste”. Povestea a învățat-o încă în copilărie „de la on unki̯ a meu̯, Sekei̯ Todor a lui̯ Irimie, cînd avęm opt-nǫu̯ă ani̯”[13].

Maniera în care informatorul relatează faptele dovedește o puternică personalitate. Deși basmul cu Pipăruș Petru are o largă circulație, varianta întîlnită la Machedon prezintă o notă aparte, atît prin narare cît și prin forma care o îmbracă.

3. *Povestea cu Cenușotcă* (A. Th. 530)[14]

Singura variantă întîlnită în sat este a lui Machedon. Nararea faptelor urmează schema clasică a basmelor cu Cenușotcă.

Nota deosebitoare a basmului lui Machedon o constituie faptul că informatorul contaminează două elemente diferite în variantele întîlnite pînă acum : bocancul lui Cenușotcă înlocuiește pantoful gingaș al Cenușeresei, iar saltul peste turn nu se soldează cu luarea cununii, așa cum se întîmplă în celelalte variante ardelene (a lui Mera de exemplu), ci cu hazlia agățare a bocancului în vîrful turnului.

---

[10] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 570 a — 571 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 12 februarie 1962 ; tr. : D.N.

[11] Vezi nota 10.

[12] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 476 b ; culeg. : D.N., în 29 martie 1961 ; tr. : D. N.

[13] Vezi nota 4.

[14] Vezi nota 2.

Machedon știe basmul de cînd era copil, îl auzise „d'i la mama care îl știe d'e la moșu"[15]. Menționează că deși l-a spus prin șezători, „pe la desfăcat" (desfăcutul porumbului), nu l-a învățat nimeni. Faptul a fost atestat în chestionarea celorlalți povestitori care, într-adevăr, nu îl știu.

4. *Povestea cu doi frați* (A.Th. 613)[16]

Varianta lui Machedon îmbină și de data aceasta două părți bine distincte : prima parte în care se relatează, prin contrast, istoria celor doi frați — sărac și bogat — și partea a doua în care informatorul dă frîu liber imaginației, ducîndu-se prin împărăția lui Verde Împărat și a zmeilor. Episodul final ne readuce la realitate și are un puternic ton moralizator : fratele bogat pizmaș merge să cîștige și el aur, dar e pedepsit.

Îmbinarea desăvîrșită a celor două părți, succesiunea firească a întîmplărilor — pe de o parte reale, pe de alta fantastice — pun în lumină talentul creator al acestui povestitor și măiestria lui de a povesti.

5. *Povestea cu trei copii* (A. Th. 653)[17]

Basmul lui Machedon reprezintă o înmănuchere de motive cu note deosebite : începutul, omul sărac nevoit să-și trimită copiii să intre slugi, are o puternică notă socială.

Cu peripețiile celui mai mic fecior, informatorul ne introduce în lumea fantasticului. Deznodămîntul este stereotip : întoarcerea flăcăului înavuțit la părinți.

La Machedon însă forțele negative, reprezentate prin tîlhari, scapă nepedepsite. Informatorul își concentrează atenția asupra eroului principal, redînd cu lux de amănunte faptele săvîrșite de acesta.

6. *Povestea cu trei fete și cu un fecior de împărat* (A. Th. 707)[18]

De tipul basmului „Înșiră-te mărgărite", varianta culeasă de la Machedon reprezintă tipul clasic al basmului despre copiii cu părul de aur. Acest basm este unul dintre cele mai îndrăgite de către informator. L-a auzit pentru prima dată în copilărie, de la mama lui care îl știa de la bunic. L-a povestit prin șezători, dar nu știe dacă l-au învățat și alții, invocînd faptul că este prea lung. Este însă convins de veracitatea celor povestite. În timpul relatării informatorul era atît de impresionat de suferințele îndurate de împărăteasă și copii, încît pe chipul lui se citea o adîncă mîhnire. Această confundare cu propriile-i personaje constituie o trăsătură specifică povestitorului și felului lui de a povesti.

---

[15] Vezi nota 2.

[16] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 478 a ; culeg. : D.N., în 30 martie 1961 ; tr. D.N.

[17] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 584 b — 585 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 16 februarie 1962 ; tr. : D.N.

[18] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 564 b — 565 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 11 februarie 1962 ; tr :. D.N.

7. *Povestea cu popa* (A. Th. 761 + 831)[19]

Făcînd parte din ciclul poveştilor cu cuprins moral, povestea lui Sechei Machedon îmbină elemente de legendă (întîlnirea popii cu Dumnezeu şi Sf. Petru) cu elemente realiste (omul sărac nu are ce mînca, pe cînd popa e sătul de prescuri).

În cuprins intervin apoi elemente hazlii (popa e prefăcut în măgar) care dau o coloratură plină de umor poveştii, iar toate la un loc alcătuiesc acel conţinut moralizator menit a demonstra că nemulţumirea şi lăcomia sînt întotdeauna pedepsite.

8. *Povestea unui om sărac* (A. Th. 1046)[20]

Varianta lui Sechei Machedon constituie o paralelă fidelă a poveştii ,,Dracul păcălit'' şi a basmului ,,Bătrînul cu 12 feciori'' povestit de Ilona Sînziana din Boşorod-Haţeg.

Acţiunea, gradarea şi concentrarea elementelor sînt aceleaşi. Personajul central este tot atît de bine individualizat. Informatorul face însă o substituire : în locul dracilor apar zmeii (ca la Ilona Sînziana). Caracterele lor sînt aceleaşi, iar episoadele urmează aceeaşi înlănţuire. De aici şi lungimea poveştii.

Stilul narativ şi dialogul fac ca varianta lui Machedon să fie spumoasă, plină de spontaneitate şi vioiciune.

9. *Povestea cu dracul* (A. Th. 1046)[21]

Variantă a basmului de mai sus, dar fără cauza originală (sărăcia omului din pricina căreia pleacă în lume să cîştige bani), ,,Povestea cu dracu'' are menirea de a pune în lumină isteţimea personajului principal şi prostia dracilor. Mult mai restrînsă ca dimensiuni decît prima, această variantă aduce cîteva episoade noi (scoaterea scării şi a carului din casă, dregerea morii dracilor), care duc însă la acelaşi deznodămînt : păcălirea dracilor şi înavuţirea omului sărac.

BASME NUVELISTICE

1. *Cu doi oameni* (A. Th. 931)[22]

Cunoscuta legendă a lui Oedip şi Iocastei, ale cărei motive circulă fie unite, fie separat, o regăsim şi în tematica repertoriului lui Sechei Machedon. Motivul copilului ursit să se căsătorească cu mama sa apare în povestea lui Machedon contaminat cu cel al ispăşirii păcatului prin închiderea în chilie timp de 40 de ani în post şi rugăciuni.

---

[19] Vezi nota 6.

[20] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 565 b — 567 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 11 februarie 1962 ; tr. : D.N.

[21] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 477 a ; culeg. : D.N., în 30 martie 1961 ; tr. : D.N.

[22] Vezi nota 2.

2. *Pățania și întîmplarea unei fete* (A. Th. 956)[23]

În relatarea lui Machedon basmul este bogat în episoade, eroina basmului săvîrșind o serie de fapte care trec în domeniul aventurii pline de curaj. Chiar de la început informatorul ne introduce în atmosfera încărcată de tensiune a poveștii; fata cea curajoasă merge să taie degetul spînzuratului. Încordarea continuă pînă la punctul final al deznodămîntului: căsătoria fetei cu ultimul hoț care scăpase neucis de ea.

După cele douăsprezece povești prezentate pînă acum, vom scoate în evidență cîteva caracteristici ale snoavei la Sechei Machedon.

În repertoriul general, snoava ocupă un loc foarte restrîns. Cu ocazia primei înregistrări făcute în 1961 Machedon ne-a povestit o singură snoavă: „Povestea cu țiganul, cu capra și cu balmoșul"[24], unde, de fapt, informatorul a contaminat două snoave: pe de o parte țiganul cu capra (A. Th. 1240), pe de altă parte țiganul cu balmoșul (A. Th. 1687, cf. tip 1240). Revenind după un an, în relatarea din 1962 „Cu țiganul și cu balmoșul"[25] Machedon omite prima parte — cu capra — și ne povestește mult mai amplu, cu introducerea unor episoade, povestea despre țigan și balmoș. Tot de atunci datează și cea de-a treia snoavă povestită de el: „Cu țiganu"[26]. Și de data aceasta Machedon cumulează elemente din alte trei snoave diferite. Începutul constă din întîlnirea țiganului cu frigul, căldura și vîntul (A. Th. 1298). Informatorul trece apoi la relatarea întîmplării țiganului cu capra (A. Th. 1240), apoi la un episod de tipul Păcală și în cele din urmă la întîmplarea țiganului cu boierul (A. Th. 1430) (pe cînd țiganul venea de la stînă cu un ciubăr de lapte pe cap, se apleca pentru a-l saluta pe boier).

Ne explicăm aceste alăturări de motive prin faptul că la Sechei Machedon snoava nu face parte din repertoriul lui permanent, iar piesele respective îi vin în minte numai cînd și cînd. Informatorul nu obișnuiește să le povestească și numai ocazia sau o asociere oarecare le poate aduce la suprafață. Machedon — povestitor de basme prin excelență — nu este întotdeauna mulțumit de dimensiunea scurtă pe care i-o oferă snoava, fapt care îl determină la cumularea mai multor motive din piese deosebite. Trecerea firească, pe care o face de la una la alta, vădește talentul lui de creator.

Înainte de a începe povestea, Machedon se așază bine pe scaun. Microfonul la început îl impresionează. De aici, o concentrare puternică și totodată teama de a nu greși. Datorită acestui fapt, începutul basmelor lui se resimte de oarecare timiditate. Nu se pierde însă cu firea. Narațiunea îl fură repede și începe să povestească, privind țintă la acel dintre ascultători care i se pare mai atent, dîndu-i toată importanța.

Povestește cu multe amănunte și într-un autentic limbaj ardelenesc. Temperament potolit, are un glas blajin, cu variații de tonalitate. Modularea glasului urmează desfăşurarea episodului. Informatorul trăieşte stările sufleteşti ale eroilor, participă la încercările grele prin care trec aceştia, fapt care îl determină să-şi presare povestirea cu exclamaţii „bine", „nǫ bine!" „Fǫrt'e bin'e, minunat!"[27]. Povestirea sa este însoţită de gesturi care au menirea de a sublinia faptele şi caracterele. În funcţie de conţinutul povestirii şi de structura personajelor, Machedon este grav sau mucalit. Glasul ia tonuri variate, mai ridicate sau mai scăzute. În cazul snoavelor, humorul povestirii îi provoacă şi lui rîsul. Basmul fantastic îi oferă cîmp prielnic pentru a admira, comenta şi broda, într-un stil expresiv specific lui, faptele personajelor.

---

[23] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 563 b — 564 a; culeg.: O.B. — D.N., în februarie 1962; tr.: D.N.

[24] Vezi nota 21.

[25] Vezi nota 7.

[26] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 583 b — 584 a; culeg.: O.B. — D.N., în februarie 1962; tr.: D.N.

În Braniştea Sechei Machedon se bucură de un binemeritat renume. Cei care îi solicită şi îi ascultă poveştile îl preţuiesc pentru darul pe care Machedon îl împărtăşeşte tuturor. Nelipsită din mijlocul ascultătorilor, soţia lui este prima care îl admiră şi îl apreciază: „Če deşt'ept, če fa͜in spun'e..."[28]. Aprecierile de genul acesta s-au repetat de mai multe ori şi în mijlocul auditoriului, fapt care denotă stima acestuia pentru povestitor.

---

[27] Vezi nota 12.
[28] Vezi nota 12.

O VARIANTĂ EXTERNĂ NECUNOSCUTĂ A „MIORIŢEI”

SAVA IANCOVICI

În monografia sa asupra *Mioriţei*, publicată în 1964 o dată cu cele 930 de variante şi fragmente cunoscute ale acestei balade populare, Adrian Fochi arată că fenomenul de evoluţie locală a baladei în zona Timocului din R. S. F. Iugoslavia, „cercetat pe un număr mai mare de documente decît ne-au stat nouă la dispoziţie, ar putea lumina o epocă destul de obscură din viaţa baladei”[1].

Să precizăm că în monografie este vorba de texte culese din ţinutul Crainei, situat lîngă Dunăre în nord-estul R. S. F. Iugoslavia. Acest ţinut constituie însă doar o parte a întregii zone sud-dunărene la care se face referirea în legătură cu cercetarea folclorică.

O variantă nouă a *Mioriţei* găsim în ţinutul Ţîrna Reca, situat mult mai departe în sud, în adîncul zonei amintite, unde influenţa de dincoace de Dunăre pătrunde extrem de puţin.

Numărul variantelor cunoscute pînă acum din ţinutul Craina se reduce la cinci. Acestea au fost culese însă din localităţi situate chiar pe malul sudic al Dunării : Brza Palanca, Rîtcova şi Sîrbovlaş. Influenţa din nordul Dunării, adică din Oltenia, se exercită şi s-a exercitat totdeauna destul de uşor în aceste localităţi atît de apropiate de hotarul dintre cele două ţări. Excepţie face, sub raportul distanţei, localitatea Alexandrovaţ, mai în interiorul zonei şi care atinge totodată graniţa cu regiunea Vidinului, din Bulgaria, de unde nu s-a făcut nici o culegere de acest fel. Poate că tocmai de aceea varianta din Aleksandrovaţ se prezintă, după cum defineşte A. Fochi, ca „exemplarul cel mai reuşit al întregii zone şi o ridică la rangul de prototip al baladei *Mioriţa*” din regiunea respectivă.

Întrucît fenomenul folcloric, în grai românesc, are în sudul Dunării o zonă de manifestare mult mai întinsă decît aceea care a putut fi cercetată în trecut, descoperirea unor variante noi este oricînd posibilă.

Acest fapt se confirmă prin varianta nouă a baladei *Mioriţa*, culeasă în toamna anului 1964, care se cîntă departe în sud, chiar la limita

---

[1] Adrian Fochi, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte*, Edit. Acad., Bucureşti, 1964, p. 473.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3. p. 231–237 Bucureşti. 1967

zonei unde se vorbește graiul românesc (valah) în R. S. F. Iugoslavia, anume în localitatea Lubnița și în cele apropiate de ea. Această variantă, realizată prin miloace artistice locale, prezintă cîteva aspecte foarte interesante. Pe lîngă o serie de elemente comune cu ale celorlalte variante culese de pe lîngă malul drept al Dunării, varianta de față are cîteva versuri caracteristice care lipsesc în celelalte variante locale, mai apropiate din punct de vedere geografic, dar se regăsesc în anumite variante din nordul Dunării.

Limba variantei noi a baladei este locală, presărată cu unele expresii specifice, pronunțată cu înmuierea totală a consoanelor în fața vocalelor deschise, ca în Banat[2]. Cîteva expresii sînt unice („zăvîrnit de soare", „sare din tecșilă"), după cum și unele formulări din ea constituie o creație originală.

Cunoscătorul acestei variante a baladei, lăutarul Iancu Trailovici, pe care am avut prilejul să-l ascult, are un repertoriu destul de bogat de cîntece bătrînești și locale. El nu citește românește și nu a fost influențat de folclorul scris; și mai puțin a putut fi influențat de vreo variantă publicată a *Mioriței*, pur și simplu pentru faptul că acolo nu au circulat și nu circulă cărți românești, nu se cunoaște scrisul românesc. Lăutarul Iancu și-a moștenit repertoriul de cîntece vechi românești de la alți lăutari din partea locului.

Balada pe care o știe el se caracterizează prin aceea că reduce la minimum repetarea versurilor și ca atare prezintă un text concentrat, eliptic, acesta cuprinzînd totuși ideile principale ale variantelor dezvoltate, cu excepția, după cum vom vedea, a ideii „testamentului". În general, elementele componente ale baladei prezente aici sînt dintre acelea care apar și într-un număr mai mic de alte variante, de obicei cu o circulație mai restrînsă.

Astfel, locul dramei mioritice este plasat „pe-al ce crac de munte", adică la fel ca într-o altă variantă de peste Dunăre[3] și ca în unele variante oltenești[4]. Acest fel de exprimare se încadrează în formula mai veche de circulație mai largă care are la bază ideea de munte, ca în Transilvania și Oltenia, și nu ideea de „plai" — cuvînt de altfel necunoscut în graiul local din sudul Dunării.

În continuare, la descrierea locului dramei, inovatorul popular a dat o formulă originală :

Sînt poteci făcute,
turme de oi multe,
multe și mărunte...

Numărul oilor ce constituie averea ciobanului, foarte rar indicat în variantele cunoscute pînă acum ale *Mioriței*[5], aici este fixat la proporțiile locale reale : „piste două sute" — nefiind acolo niciodată cunoscute turme de mii și nici de ,,cîteva sute" de oi. Dar un număr de 200 de oi constituia acolo o avere considerabilă.

---

[2] Un grai foarte asemănător cu acela unde se cîntă varianta de față se găsește bunăoară în *Păcurar străin* din Țara Zarandului (vezi : *Miorița. Balade populare românești*, Edit. pentru literatură, București, 1966, p. 45—47).

[3] „Pe-aia-i craci de munte" (A. Fochi, *op. cit.*, p. 980).

[4] „Pe un crac de munte" sau „Pe-al picior de munte" (*ibidem*, p. 733—734).

[5] „Trii suti di oi, trii suti di berbeci" — în Moldova (*ibidem*, p. 808), „V' o nouăsprezăce sute..." — în Transilvania (*ibidem*, p. 692).

Pe acele meleaguri transhumanța are proporții cu totul reduse, rezumîndu-se la deplasarea turmei pe muntele cel mai apropiat, în condițiile vieții sedentare, nu nomade, de transhumanță. De aceea, prin formula ,,coboară, coboară", cunoscută de altfel și în Moldova, Muntenia și Oltenia, se indică numai deplasarea ciobanilor, nu și a turmelor:

> Coboară, coboară,
> tot din deal în vale[6],
> ăi nouă ciobani,
> și cu strinu zăce.

Numărul ciobanilor e același ca în varianta de la Rîtcova. La fel ca acolo[7] este descrisă hotărîrea celor nouă ciobani de a-l omorî pe al zecelea, ,,striinul":

> Ii mi s-a vorbit
> și s-a tăinuit :
> pe strin să-l omoare...

Omorul urmează să aibă loc

> în zăvîrnit[8] de soare,
> pi la cina mare...

expresie pur locală și neîntîlnită pînă acum nici în textele baladei mioritice și nici aiurea.

Oaia năzdrăvană — ,,mică miorică" — nu rămîne în urma turmei, nici nu se preface șchioapă, ca în alte variante ale zonei sud-dunărene, ci pur și simplu ,,i-auzît pînă s-a vorbit" pe cei nouă ciobani și atunci :

> no-a măi nici păscut,
> nici apă-a bieut.

Mai concret, atitudinea mioarei este arătată prin grăirea ciobanului, cînd i se adresează :

> Mică miorică !
> Di trii zîle-ncoace
> ierbuța nu-ț place,
> gura nu-ț măi tace !

Evident, aici este evitată repetarea, obișnuită în cele mai multe variante. În dialogul dintre cioban și mioară este introdus un aspect local de îngrijire duioasă a oii, exprimat în chip plastic, original :

> Də le[9] nu ț-am dət
> *bobițe din mînă,*
> sare din tecșilă ?[10]

---

[6] Exprimarea este la fel ca în varianta de la Brza Palanca (A. Fochi, *op. cit.*, p. 981, 983).

[7] *Ibidem*, p. 980.

[8] Zăvîrnit = apus de soare (din sîrbescul : ,,zavrnuti" = a cîrmi, a coti, a se da după deal, după vîrful dealului).

[9] Da le : de la expresia sîrbească interogativă ,,da li" = oare.

[10] Tecșilă = pungă sau săculeț de piele, purtat la brîu, cu sare, pentru ,,a momi" oile din cînd în cînd.

Dacă prezența elementului ,,sare" se constată și la nord de Dunăre, în variantele moldovenești[11], în schimb formula *bobițe din mînă* lipsește cu desăvîrșire în toate celelalte variante și reprezintă ideea și practica locală de îngrijire deosebit de atentă a oilor. Ciobanul nu se referă și la apă; în schimb mioara, recunoscînd în răspuns atenția ciobanului, precizează:

> Ba, toate mi-ai dat
> și m-ai adăpat![12]

După ce mioara dezvăluie planul de omor, repetînd versurile (singura repetare în textul acestei variante) referitoare la sfatul ciobanilor dușmani, enunțate o dată în text, urmează răspunsul ciobanului, în care acesta face descrierea mioarei după formula cunoscută dintr-o variantă de la Brza Palanca[13]:

> Oiță bălură,
> cu cornițu-n gură,
> coarne răsucite,
> purtînd oi năinte!

Caracterizarea din urmă — ,,coarne răsucite" — lipsește în variantele sud-dunărene cunoscute, dar se găsește identică într-o variantă nelocalizată[14] și, puțin modificată, într-o variantă muntenească[15]. Însușirile sus-enumerate sînt invocate pentru a sublinia rolul pe care mioara îl are ,,purtînd oi nainte". Este exprimată astfel în mod eliptic aceeași idee ce se găsește în unele variante muntenești[16]. În graiul din partea locului, miorița sau ,,oaia bălură" este numită de obicei tocmai oaia — mioara — mai isteață care merge în fruntea turmei dîndu-i orientare și tocmai acesteia i se dau ,,bobițe din mînă", cam totdeauna boabe de porumb.

Deosebirea esențială dintre varianta de față și toate celelalte variante ale baladei mioritice cunoscute pînă în prezent constă în reacția cu totul diferită pe care o adoptă aici ciobanul amenințat de moarte. Atitudinea lui este arătată în finalul cu totul original al acestei variante alcătuit din șapte versuri. În ea, testamentul obișnuit al ciobanului și resemnarea acestuia în fața destinului iminent, față de forța fizică superioară a dușmanului, lipsesc pe de-a-ntregul, o dată cu aceasta căzînd, firește, problema alegerii locului de îngropare, a obiectelor de pus în mormînt, plîngerea oilor și a mamei bătrîne, nunta mioritică etc.

Toată acțiunea epică, cristalizată în jurul ,,testamentului" este anulată aici și e înlocuită cu o altă viziune, cu o poziție energică, activă.

---

[11] ,,Nici sare nu-ți place" (A. Fochi, *op. cit.*, p. 832, 862); ,,ori iarba, ori sarea" (p. 838); ,,sarea din burduf" (p. 841, 891); ,,la sari ti-an dus, sari n-ai mîncat" (p. 860). O grijă asemănătoare a ciobanului se vede mai ales la baciul din balada *Dolfa*: să ia sare la mioare și bolovani la cîrlani și tărîțe la oițe (Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, Edit. Acad., București, 1966, p. 283).

[12] Răspunsul se aseamănă cu acela din varianta culeasă de către G. Dem. Teodorescu de la lăutarul Petrea Crețul Șolcan: ,,Iarba mie-mi place, apa rău nu-mi face..."

[13] A. Fochi, *op. cit.*, p. 983.

[14] *Ibidem*, p. 961.

[15] ,,Învoalti, răsuciti" (*ibidem*, p. 785).

[16] ,,Tu oița mea, care mi-ai făcut turma: erai fruntea oilor... trăgeai oile la pășune" (*ibidem*, p. 761, 762).

Spre deosebire de majoritatea zdrobitoare a variantelor cunoscute unde ciobanul în cauză acceptă ideea sacrificării sale faţă de perspectiva unei lupte inegale în dezavantajul său, ciobanul din varianta sud-dunăreană, de asemenea ameninţat de intriga duşmanilor săi, nici nu se gîndeşte a se lăsa pradă vreunei îngrijorări („dac-o fi să mor") şi şi mai puţin cugetă a se lăsa doborît de destinul croit de nişte semeni ai săi, teoretic avantajaţi de superioritatea lor numerică. Dimpotrivă, sigur pe sine însuşi, ciobanul „striin" este gata să înfrunte atacul celor nouă „răi duşmani" şi în luptă vitejească, oricum, să dejoace planul acestor vrăjmaşi. În acest sens el îşi lămureşte „oiţa bălură" în felul următor:

Taci, nu te-ntrista !
Că grije-oi purta :
de-or veni din faţă —
io-s ţapăn[17] la braţă !
De-or veni din dos[18] —
io-s ţapăn, fălos ;
o-să-i aştept frumos !

Pe lîngă forţa morală presupusă aici, ciobanul primejduit se bizuie în primul rînd pe puterea lui fizică.

Ideea rezistenţei hotărîte şi a dejucării vicleşugului este deci cu totul originală şi de asemenea e exprimată în mod adecvat. În sine, o asemenea idee nu lipseşte în mod absolut din materialele cunoscute. Ea este exprimată, cu totul altfel însă, într-o variantă din Haţeg, unde ciobanul ameninţat, declarînd „că lui nu-i e frică", se bizuie pe forţa berbecilor „cu coarnele în vînt"[19]. Într-o variantă muntenească, ciobanul respectiv reacţionează luînd „mioara la spinare ş-apuca la vale"[20]. Faţă de astfel de atitudine, pe jumătate curajoasă, în varianta de la Lubniţa ideea curajului şi a răfuielii este dusă pînă la capăt, soluţia dată este clară şi categorică. Acesta e ciobanul pe care îl dorea D. Zamfirescu, ca „să pună mîna pe bîtă şi să se apere"[21]. El se deosebeşte şi de „Mocanul Murgan" din varianta Catană — Ar. Densuşianu, socotită contrafăcută[22], care, la sfatul mioarei, se apără efectiv, dar moare în urma rănii dobîndite[23]. Balada din interiorul zonei sud-dunărene se limitează doar să prezinte hotărîrea luată de cel ameninţat.

Se prea poate ca bardul popular, dacă a auzit cîndva şi tema testamentului, să o fi înlocuit cu acest final original, datorită, printre altele, faptului că pentru el rămîneau neînţelese o serie de cuvinte din testament: păltinaşi, preoţi, făclii ş. a., pe care nu le are în grai. Pentru acelaşi motiv nu găsim la el nici alte cuvinte clasice ale baladei, ca : ortoman, gură de rai, moldovean, vrîncean, năzdrăvan, baci.

---

[17] Ţapăn = puternic, tare.

[18] Din dos = pe la spate.

[19] A. Fochi, *op. cit.*, p. 927.

[20] *Ibidem*, p. 938.

[21] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, Bucureşti, 1909, p. 28.

[22] A. Fochi, *op. cit.*, p. 138.

[23] Aron Densuşianu, *Epopea noastră populară*, în „Revista critică literară", III, 1895, p. 253—262.

Oricum, adoptînd noua atitudine, autorul anonim din sudul Dunării a dat o creație locală care îmbogățește cunoștințele noastre despre ,,procesul permanent de creație folclorică...prin contemporaneizare, respectiv de creație prin variante"[24].

Finalul deosebit al variantei de față poate să surprindă. Trebuie avut însă în vedere că varianta provine dintr-un ținut care prezintă un specific aparte prin condițiile sociale și istorice deosebite în care a evoluat multă vreme grupul de grai românesc din Țîrna Reca. Folclorul din partea locului cuprinde soluții similare și în finalul altor cîntece și balade care circulă acolo. În balada despre Haiduc Velcu, de pildă, riposta eroului este și mai scurtă, el jurîndu-se să-l taie pe Pazvantoglu. Or, localitatea Lubnița de unde am cules varianta este învecinată cu comuna din care este originar Haiduc Velcu (Lenovaț).

De aceea textul de față, surprins într-o zonă rămasă în afara oricăror sondaje din trecut, constituie un document folcloric de preț, care merită toate atenția specialiștilor.

TEXTUL

,,Cîntic de bătrîneață"

Pe-al ce crac de munte
Sînt poteci făcute,
Turme de oi multe,
Multe și mărunte,
Piste două sute.
Coboară, coboară,
Tot din deal în vale.
Ăi nouă ciobani,
Și cu strinu zăce.
Ăi nouă ciobani
Ce sînt răi dușmani,
Ii mi s-a vorbit
Și s-a tăinuit :
Pe strin să-l omoare
În zăvîrnit de soare,
Pi la cina mare ;
Turma să i-o ia,
Turma sà i-o-npartă,
Nouă părți s-o facă.
Care i-auzît
Pănă s-a vorbit ?
Mică miorică !
Ea, cum i-auzît
Pănă s-a vorbit,
No-a mai nici păscut,

---

[24] A. Fochi, *op. cit.*, p. 473.

Nici apă-a bieut.
Strinu îi vorbea :
— Mică miorică !
Di trii zîle-ncoace
Ierbuța nu-ț place,
Gura nu-ț măi tace !
Da le nu ț-am dat
Bobițe din mînă,
Sare din tecșilă ?
— Ba, toate mi-ai dat
Și m-ai adăpat !
Num-am auzît
Până s-a vorbit
Ăi nouă ciobani,
Ce sînt răi dușmani,
Ca să mi te-omoare
În zăvîrnit de soare,
Pi la cina mare.
Turma să ț-o ia
Și să mi ț-o-npartă
'n nouă părți s-o facă.
— Oiță bălură,
Cu cornițu-n gură,
Coarne răsucite,
Purtînd oi năinte !
Taci, nu te-ntrista !
Că grije-oi purta :
De-or veni din față —
Io-s țapăn la brață !
De-or veni din dos —
Io-s țapăn, fălos ;
O-să-i aștept frumos !

SISTEME ARHAICE DE ÎMBLĂTIT

RADU O. MAIER

Din cele mai vechi timpuri agricultura a fost practicată la noi ca una din ocupațiile de bază ale poporului. Arheologii au descoperit urme de semințe carbonizate, unelte agricole din cele mai vechi timpuri, fapt ce dovedește că agricultura a fost practicată fără întrerupere pînă în zilele noastre. Locurile pentru agricultură erau cucerite de om pas cu pas din pădurile seculare care-l înconjurau. Nevoia de hrană l-a obligat să-și facă cu mijloace primitive cît mai multe spații libere pentru agricultură; ,,curăturile'', ,,secăturile'', desțelenirile poienilor etc. au dat o amploare tot mai mare agriculturii, lărgindu-i tot mai mult terenul de activitate și avînd ca o urmare directă sporirea producției de cereale și evoluția uneltelor agricole. Agricultorii, pe lîngă nevoile zilnice, trebuiau să producă și o cantitate de produse destinate pieței, schimbului. Astfel, în legătură cu aceasta se poate observa și o creștere deosebită, o dezvoltare a uneltelor de muncă, de la formele primitive, arhaice, de sfărîmare cu mîna sau ,,îmblătire cu palma'' a cerealelor, pentru a obține semințele, pînă la cele mai moderne unelte.

Studiul sistemelor arhaice de îmblătit, al uneltelor agricole în genere, cît și al altor unelte reprezintă un deosebit izvor de cercetare a istoriei unui popor, a unei zone etnografice. Astfel, din punct de vedere etnografic, trebuie studiate cele mai timpurii forme ale uneltelor agricole, ale procesului muncii aratului, semănatului și procedeelor de îmblătit. Aceste materiale deosebit de prețioase nu întotdeauna au putut fi urmărite în întregime de etnografie, arheologie și de istorie, căci în dezvoltarea lor cercetarea a cunoscut o serie întreagă de hiatusuri. Cu toate aceste lacune, observăm că materialele etnografice într-o perioadă destul de tîrzie, începînd cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea și terminînd cu începutul secolului al XIX-lea, atestă o evoluție, o perfecționare a inventarului agricol legat direct de dezvoltarea agriculturii și tehnicilor de lucru. Dezvoltarea agriculturii, perfecționarea tehnicilor și uneltelor de lucru s-au produs pe regiuni istorico-etnografice mari, cuprinzînd mai multe popoare, ori grupe de populații, care au venit în contact direct, formîndu-se unele elemente comune în domenii diferite de activitate, în agricultură, arhitectură, port etc.

Rev. etn. folc., tom. 12., nr. 3., p. 239–244, București, 1967

Dacă vom compara datele etnografice, arheologice şi lingvistice, vom putea să urmărim aspecte din istoria dezvoltării agriculturii, uneltelor agricole şi tehnicilor de muncă pe o perioadă de timp mult mai îndepărtată. Cu atît mai mult cu cît tehnicile de muncă, ca şi instrumentarul, în decursul unor secole de-a rîndul, referindu-ne în primul rînd la perioada feudală şi la perioada destrămării ei, pînă la începutul secolului al XIX-lea, au vieţuit aproape fără modificări esenţiale în formă şi terminologie.

În cercetarea etnografică a tehnicilor de lucru, cît şi a instrumentarului, deci a uneltelor de muncă, trebuie să se aibă în vedere detaliile mici din construcţia acestora şi specificul lor, căci la acestea s-au păstrat o perioadă mult mai îndelungată toate trăsăturile tradiţionale. Totalitatea acestor trăsături ne dau posibilitatea de a vorbi despre apartenenţa uneltelor la un grup etnic, ori despre o zonă etnografică de răspîndire a acestora.

Un material valoros pentru studierea tehnicilor de muncă în cercetarea agriculturii îl oferă uneltele şi mijloacele de treierat sau îmblătit. Prin *treierat*, *îmblătit*, *îmblăcit*, *umblătit*, *dumicat* etc., se înţelege de obicei procesul muncii de scoatere a grăunţelor sau boabelor din spicele de grîu, secară, orz, ovăz, din capsulele de in, din ştiuleţii de păpuşoi, din păstăile de fasole etc.

Pentru îmblătitul păioaselor se pregăteau locul de îmblătit şi snopii. După ce grînele (orzul, ovăzul grîul etc.) erau secerate, legate în snopi, puse în cruci, clăi etc., erau lăsate un timp de una, două săptămîni, pe mirişte ori ogor pentru a se usca bine ; apoi erau aduse acasă cu carul şi puse în stoguri, lîngă arie. Înainte de a începe îmblătitul cu mijloace arhaice, snopii se puneau la soare în poziţie verticală cu spicele în sus pentru a se usca. Îmblătitul se făcea de obicei în zile însorite. Pentru evitarea pierderilor de cereale la îmblătit, din cele mai vechi timpuri oamenii s-au preocupat să amenajeze locuri speciale, numite „arii", „ării", „harman", „otac", „arioi", „năsadă", „sîlişte", „ţarc"[1].

Pentru arie se alegea un teren neted, fie în apropierea casei, în curte, fie în afara satului, acolo unde acest loc oferea toate condiţiile necesare îmblătitului. Aria se construia după felul îmblătitului : dacă era făcută pentru a se îmblăti cu caii, era mare, iar dacă era pentru a se îmblăti cu îmblăciul, maiul etc., era mică. Cînd aria era mică se lipea cu pămînt amestecat cu bălegar de vite, pentru a nu crăpa. Faţa ariei se ungea de mai multe ori cu acest amestec pentru a nu se prăfui boabele rezultate prin îmblătire. Un alt procedeu de pregătire a ariei era următorul : se netezea bine pămîntul, se curăţa de buruieni, apoi se uda cu apă şi se călca pentru a-l nivela perfect. Un alt obicei, care a existat în zona Făgăraşului[2], este acela al săpării unei gropi cu diametrul de 3-4 m şi o adîncime de 0,60 m ; fundul gropii se bătea şi se netezea pentru a se amenaja aria obişnuită. În Maramureş, spre exemplu, aria se făcea din pămînt argilos amestecat cu saramură. Saramura ajuta la menţinerea ariei într-o formă „mereu proaspătă, curelată", fără să se producă praf şi crăpături.

---

[1] Tudor Pamfile, *Agricultura la români. Studiu etnografic*, Bucureşti, 1913, p. 143.

[2] Informaţia o deţinem de la Lupu Nicolae, directorul Muzeului Brukenthal — Sibiu.

În partea de nord a țării și la unele popoare din Europa „îmblătitul cu îmblăciul se făcea în cele mai multe cazuri, în timpul întregii ierni, într-o încăpere închisă", echivalentă șurii noastre. Aici aria era păstrată de la un an la altul numai pentru acest scop. De asemenea după aceste metode erau pregătite și ariile mari pentru treieratul cu cai, unde, spre deosebire de cele amintite, în mijlocul ariei se găsea un stîlp de care erau legate animalele, boii ori caii, ce urmau să fie purtați peste spice, pentru a le îmblăti. Ariile de obicei se udau să fie puțin jilave în timpul îmblătitului. Pe ariile pregătite se trecea apoi la aranjarea snopilor, operație numită „năsădit" sau „pusul pe arie"[3].

Este interesant de amintit faptul că în zone diferite ale țării,cum sînt Munții Apuseni și Dobrogea, a fost răspîndit obiceiul plecării țăranilor pentru îmblătit în alte regiuni ale țării. Pentru Munții Apuseni, acest fapt este confirmat și de un document din Lupșa, din 1856, iar în Dobrogea, după cum afirmă informatorii de la mijlocul secolului trecut, existau „armangii', care plecau cu cîte patru cai la îmblătit în unele sate din Cîmpia Dunării.

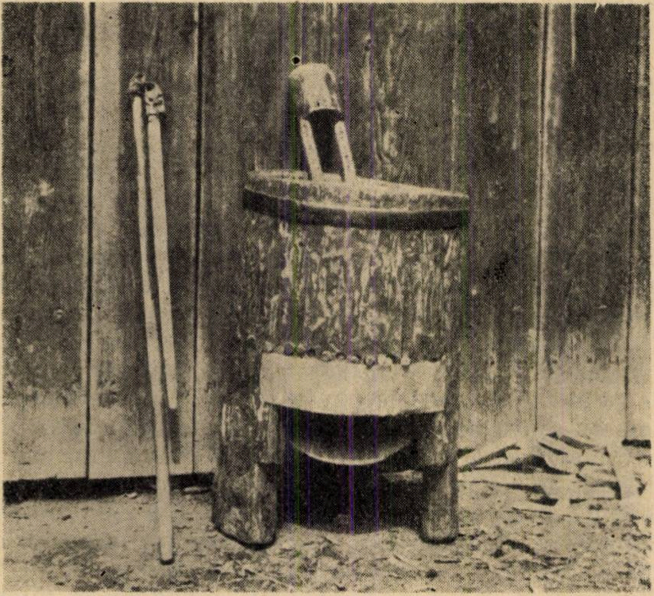


Fig. 1. — Îmblătitor de păpușoi, Arbore — Moldova.

Pentru obținerea semințelor din „paie" se pot aminti următoarele procedee : 1) *sfărîmarea cu palmele a spicelor, care în prealabil au fost bine uscate la soare, ori date printr-o flacără care arde țepii spicului* ; 2) *îmblătitul cu un băț strîmb* ; 3) *îmblătitul cu maiul* ; 4) *îmblătitul cu îmblăciul* ; 5) *îmblătitul cu armandul* ; 6) *îmblătitul cu dosca cu cremene și lame metalice* ; 7) *îmblătitul cu animale, cai ori boi* ; 8) *îmblătitul cu mașini manuale, cu tracțiune animală și mecanică* (batoze, combine) ; din categoria nepăioaselor se pot aminti îmblătitul mazării și fasolei cu maiul și îmblăciul, iar la porumb frecatul cu desfăcătoarea, chiua sau piua şi leasa de nuiele.

---

[3] Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 202.

Îmblătitul cu palmele. În cele mai vechi timpuri, pînă la folosirea uneltelor de lovit ori pînă la adaptarea lor în procesul muncii, oamenii scoteau seminţele prin frecarea în palme a spicelor bine uscate, acest procedeu fiind cel mai simplu şi mai vechi.

Îmblătitul cu ajutorul unui băţ strîmb (*hadarag*) este un procedeu mai avansat din punctul de vedere al tehnicii de lucru; aici apare băţul ca instrument de lovit. Este necesar a aminti că grînele nu se puneau direct pe sol; sub spice se aşeza un drug de lemn ceva mai gros, pentru a le ridica de la faţa ariei, iar cu hadaragul se lovea peste ele de mai multe ori, pînă ce nu mai rămîneau seminţe în spice. Paiele rămase aproape întregi se ridicau de pe „bătător" şi operaţia se repeta pînă era terminată întreaga cantitate de păioase pe care o avea gospodarul. Acest procedeu s-a născut din nevoia de a produce mai mult şi mai repede fără un efort prea mare.

Îmblătitul cu maiul. Procedeul îmblătitului cu maiul este de asemenea destul de vechi prin tehnica de lucru, dar mai avansat, într-un fel, şi mai comod. Acest mijloc de îmblătire presupune, spre deosebire de celelalte, aranjarea snopilor pe arie fie în formă de semicerc, fie în cerc, cu spicele la interior pentru a nu se risipi seminţele. Îmblătitul cu maiul are un alt avantaj faţă de cel de-al doilea procedeu prin faptul că omul care lucra la îmblătit stătea într-o poziţie foarte comodă în genunchi.

Un alt procedeu de îmblătit era cu îmblăciul. Îmblăciul este o unealtă agricolă de îmblătit foarte veche şi are o arie de răspîndire mare. Îmblăciul este întîlnit aproape în toată lumea, iar strîns legat de noi se găseşte în vestul Uniunii Sovietice[4], Cehoslovacia, Polonia şi Ungaria. În toate locurile unde se întîlneşte populaţie românească, procesul scosului seminţelor din snopi cu ajutorul îmblăciului se numeşte *îmblătit.* La unele popoare slave termenul ce denumeşte procesul muncii nu are rădăcini comune cu cel care indică unealta folosită, spre exemplu la polonezi, cehi, ruşi etc. Îmblăciul este o unealtă simplă formată din părţi numite *hadarage*, care sînt două beţe la ale căror capete se taie de jur împrejur două adîncituri pentru fixat legătura dintre ele, numită *potîng*, iar în Transilvania „oglade". Cureluşa ce leagă potîngul sau ogladele se numeşte „ţiuz" (bucată de piele special tăbăcită, deosebit de rezistentă). Tăieturile pe *hadarage*, denumire generală la noi la români, în Moldova, Muntenia şi Transilvania, sînt făcute în aşa fel încît hadaragul liber să se poată învîrti pe hadaragul ce este ţinut în mînă fix în timpul muncii, numit în Transilvania şi „oderjală".

Îmblătitul cu îmblăciul se făcea pe arie, fie afară, fie pe o arie amenajată într-o încăpere specială numită „şură de îmblătit". Această instalaţie specială de îmblătit era răspîndită la noi în ţară mai mult în Moldova de nord, Bucovina, Maramureş, Apuseni şi regiunea Braşovului, unde se întîlnea sporadic. În Maramureş şi Bucovina, spre deosebire de alte regiuni ale ţării, şura de îmblătit era bine „podită" cu scînduri pe jos, în loc de pămînt lipit. De asemenea pereţii erau lipiţi cu lut printre bîrne, pentru ca semințele să nu sară afară din șură în timpul îmblătitului. Lipitul pereților se făcea și pentru ca la vînturat să nu iasă semințele afară prin crăpături.

---

[4] N. A. Demcenko, *Zemledeliceskie orudia kak material dlia izucenia etnogeneza i etniceskoi istorii Moldavskogo naroda*, Gosizd., „Cartea moldovenească", Chişinău, 1964, p. 58.

Un alt mijloc de obținere a semințelor era acela cu ajutorul cailor și vitelor. Aria pentru îmblătitul cu animale avea la mijloc un stîlp bine bătut în pămînt numit ,,steajer", de care se lega o funie, sau lanț, de gîtul animalului care treiera. Pe arie se așezau snopii în forma unui cerc, cu spicele spre interior. Calul călcînd spicele le îmblătea de la margine spre centru și invers. Grîul putea fi pus în snopi sau în strat egal răspîndit pe toată suprafața ariei pe care umblă animalele. Mișcarea de la centru spre margine, și invers, era numită în popor ,,o funie".

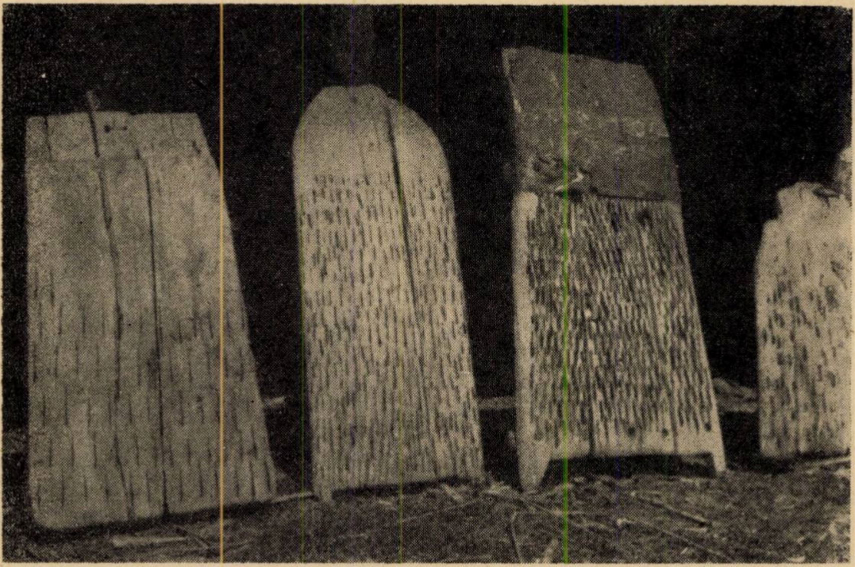


Fig. 2. — Doscă-dicanie pentru îmblătit, Dobrogea.

În procesul de îmblătire cu animalele au apărut din cele mai vechi timpuri și unele unelte ce sînt trase de animale la îmblătit, ca ,,vălătuc", ,,tăvălug", ,,val", ,,armand", ,,dosca cu cremene", ,,dicanie".

Procesul de îmblătit prin călcare este greu de stabilit cînd a apărut în Peninsula Balcanică, în zona dunăreană și a Nistrului, dar se poate presupune că acesta a fost cunoscut aici în economia agrară dezvoltată a triburilor din epoca bronzului[5]. Îmblătitul cu caii și cu unelte trase de cai este de asemenea cunoscut la popoarele vecine ; astfel, F. Arefiev într-o lucrare a sa spune : ,,Tăvălugurile antice de îmblătit, cu capete de cuie ascuțite sau cremene înfipte în ele, au fost cunoscute de agricultorii antici ai Cartaginei"[6]. Aria de răspîndire a acestui mijloc de îmblătire cuprinde

---

[5] *Ibidem.*

[6] F. Arefiev, *Tri statii o zemledelii Rima, Franții, Șveții, i Norvegii i ob otnoșenii poslednih k severnîm oblastiam Roosii*, S. Pb., 1842, p. 34.

Spania, Albania, Bulgaria, Ungaria, România şi părţi din sudul Rusiei. Deci acest proces al muncii agricole se încadrează într-o arie de răspîndire vastă, cuprinzînd o serie întreagă de popoare, din cele mai vechi timpuri pînă aproape de zilele noastre.

Un alt mijloc de îmblătire era acel cu dosca sau dicania, cu lame de cremene, ori cu bucăţi-lame de metal, înfipte în corpul uneltei. Procesul muncii era la fel ca şi cu vălătucul. În ceea ce priveşte vechimea şi răspîndirea acestei unelte, se poate observa că aceasta este atestată şi la romanii vechi sub numele de „tribulum"[7]. La noi a existat în Dobrogea — a fost atestată în cercetările etnografice ; la bulgari este amintită de Hr. Vacarelski, iar S. G. Kacearov vorbeşte de dosca de îmblătit, la spanioli, sub numele de „triblo"[8]. Se poate încadra foarte bine această unealtă de îmblătit în grupul uneltelor antice care s-a păstrat în formă neschimbată aproape pînă în zilele noastre.

Nu putem cunoaşte perioada precisă a apariţiei acestor instrumente arhaice, căci materialele arheologice nu ne-au pus la dispoziţie pînă în prezent date referitoare la uneltele de îmblătit în special, dar putem presupune că, legat de climatul uscat acolo unde au apărut acestea, existenţa lor este destul de timpurie, probabil în primele veacuri ale erei noastre, dacă nu chiar mai devreme. Geto-tracii practicau o agricultură destul de dezvoltată pînă la ocuparea lor de către romani, în secolul al II-lea al erei noastre, cînd au fost supuşi unei exploatări agricole intense, după cum constatăm din informaţiile referitoare la dacii din această vreme. Atunci şi-au însuşit denumirile unor plante ca : grîu, secară, orz, şi unelte : aratrum, sapă etc., termeni care au supravieţuit în limba română pînă în zilele noastre.

Un studiu mai amplu al uneltelor agricole de îmbătit ar putea urmări evoluţia lor din cele mai vechi timpuri pînă în prezent, arătîndu-se trăsăturile lor specifice la fiecare popor în parte, cît şi continuitatea lor pe o zonă vastă.

---

[7] F. Arefiev, *op. cit.*, p. 34 şi M. S. Sergeenko, *Ocerki po seliskomu hoziaistvu drevnei Italii*, M—L, 1958, p. 76.

[8] S. G. Kacearov, *Istoriceskoe nasloenia v zemledeliceskoi tehnike Ispanii*, în „Sov. Etnog.", Vîpusk I, 1939, p. 82.

ACTIVITATEA MONOGRAFICĂ A LUI VICTOR PĂCALĂ

ION DRĂGOESCU

Pe răbojul anilor ce curg, etnograful Victor Păcală va rămîne însemnat ca un vrednic culegător, cercetător și popularizator al materialelor etnografice.

În cadrul muncii pedagogice de aproape 20 de ani, de la catedra de istorie și geografie și a altor discipline pe care le-a predat, el a insistat în mod deosebit asupra civilizației naționale românești, asupra oamenilor și locurilor din zona și epoca incluse în programa lui de învățămînt. În același timp autorul celei mai bune monografii sătești, din perioada anterioară primul război mondial, se remarcă și ca un bun organizator și îndrumător de excursii școlare sau studențești cu un pronunțat caracter etnografic. Prin aceasta Victor Păcală este primul care îmbină munca de cercetare științifică cu cea de popularizare etnografică. Este de datoria noastră ca în cadrul muncii de valorificare a bogatelor tradiții progresiste, democratice, ale școlii etnografice românești să acordăm atenția cuvenită și aceluia care a fost Victor Păcală. În cele ce urmează vom încerca să schițăm cîteva dintre cele mai importante momente din viața cercetătorului, cu privire specială asupra activității sale practice, pentru ca apoi să ne ocupăm și de publicistica etnografică. În felul acesta considerăm că activitatea sa etnografică, în ansamblu, va fi mai bine înțeleasă[1].

Pentru a înțelege însă mai bine activitatea sa socotim că sînt necesare unele date biografice.

Victor Păcală s-a născut la 12 decembrie 1874, în comuna Dealul Frumos[2] de lîngă Agnita, fiind copilul cel mai mare al preotului Mihail Păcală, om cu vederi progresiste, care a căutat să dea descendenților săi nu numai o bună educație, dar și o temeinică pregătire profesională și o orientare justă în alegerea carierii.

---

[1] În *O interesantă monografie etnografică a comunei Tilișca*, în „Flacăra Sibiului”, nr. 3380, din 2 X 1963, ne-am ocupat de importanța lucrării lui Victor Păcală în ansamblul cercetării monografice mărginene. Într-o comunicare ținută în anul 1964 la Sesiunea Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România ne-am ocupat de „Activitatea etnografică a lui Victor Păcală”. Această comunicare stă la baza prezentei lucrări. Avem în curs de definitivare studiul „Etnograful Victor Păcală — omul și opera”, lucrare pe care am prezentat-o sub formă de comunicare la Societatea de științe istorice și filologice, Sibiu, 1965.

[2] În vechea numire administrativă, comuna Dealul Frumos se numea Schulumberg.

Rev. etn. folc. tom. 12, nr. 3, p. 245–251, București, 1967

După terminarea școlii elementare în satul natal, Victor Păcală se înscrie la gimnaziul săsesc din Sighișoara, iar la absolvirea acestuia, în anul 1893, își continuă studiile la Institutul teologic-pedagogic din Sibiu. Precizăm că aceasta era singura instituție de învățămînt superior din Transilvania unde românii puteau pătrunde fără prea multe îngrădiri din partea stăpînirii. Aici el atrage atenția profesorilor și a conducerii Institutului datorită pregătirii sale temeinice. În anul 1896 se hotărăște reținerea proaspătului absolvent ca practicant în serviciul Consistoriului sibian. Setea de cultură îl mînă însă mai departe și în anul următor îl întîlnim pe Victor Păcală ca bursier al seminarului sibian la Universitatea din Budapesta, unde frecventează cursurile de filozofie, obținînd în anul 1901 diploma de profesor de istorie și geografie. Întors la Sibiu, Victor Păcală ocupă o catedră la Școala civilă de fete a Astrei, unde în anul școlar 1901—1902 predă geografia, istoria universală, istoria Ungariei, limba română și limba germană[3]. Începînd cu următorul an școlar Victor Păcală păstrează materiile amintite, cu deosebirea că în locul limbii române predă caligrafia[4]. În anul școlar 1907—1908 i se repartizează aritmetica în locul caligrafiei[5], iar în anul următor în locul limbii germane reprimește caligrafia[6]. Citarea materiilor pe care acesta le-a predat pe de o parte aruncă o lumină asupra multilateralității lui Victor Păcală, dar pe de altă parte demască și condițiile extrem de grele în care se învăța în cel mai puternic liceu românesc din Transilvania : lipsa de cadre naționale și lipsa de fonduri necesare salarizării cadrelor didactice ; teza aceasta este confirmată și de faptul că la plecarea sa din școală nu s-a găsit un înlocuitor la Sibiu și abia la 15 octombrie 1909 este adus profesorul Victor Stanciu[7] din comuna Viștea de Jos[8], de lîngă Făgăraș, iar pe toată perioada cît a funcționat la această școală, Victor Păcală a mai predat în mod gratuit, la cursul complementar, istoria și geografia, iar după plecarea sa continuă să mai predea în anul școlar 1909—1910 ,,Istoria Ungariei de la începuturi și pînă la dezastruoasa înfrîngere de la Mohaci, din anul 1526"[9]. În anul următor el predă la aceeași școală istoria generală[10]. Trebuie să mai adăugăm faptul că Victor Păcală ia parte și la numeroase acțiuni obștești menite să ridice nivelul cultural-educativ al elevilor, să le facă cunoscută istoria și cultura românilor de peste munți. În acest răstimp școala organizează anual excursii de lungă durată în România, precum și numeroase ieșiri la locurile și monumentele legate de istoria românilor sau în sate românești. Pentru unele dintre acestea profesorul Păcală pregătea materialul de ghidaj, insistînd asupra istoriei și culturii poporului nostru.

---

[3] Dr. Vasile Bologa, *Programa școalei civile de fete cu internat și drept de publicitate a ,,Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român", din Sibiu*, Sibiu, 1902, p. 19.

[4] Dr. V. Bologa, *Programa...*, Sibiu, 1903, p. 17 ; idem, *Anuarul școalei civile de fete a ,,Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român" din Sibiu*, Sibiu, 1904, p. 17 ; *ibidem*, 1905, p. 19 ; *ibidem*, 1906, p. 21 ; *ibidem*, 1907, p. 19.

[5] V. Bologa, *Anuarul...*, Sibiu, 1908, p. 13.

[6] V. Bologa, *Anuarul...*, Sibiu, 1909, p. 20.

[7] Protocolul din 15 oct. 1909, Arhivele Statului, Sibiu, Fondul Astra, Dosar nr. 528, fila nr. 199/1909.

[8] În Protocol, Viștea de Jos este numită Viștea inferioară.

[9] V. Bologa, *Anuarul...*, Sibiu, 1910, p. 20.

[10] V. Bologa, *Monografia Școalei civile de fete cu internat și drept de publicitate a ,,Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român" din Sibiu, pe 25 de ani de la înființare*, Sibiu, 1911, p. 42.

În anul 1909 Victor Păcală se mută de la școală la Institutul teologic pedagogic. După o relatare a profesorului O. Ghibu, fost coleg al său, știm că Victor Păcală s-a mutat aici numai pentru a evita încorporarea în armata austro-ungară[11]. Acest lucru este posibil dacă avem în vedere faptul că românii, ca de altfel și celelalte naționalități din Imperiu austro-ungar,refuzau sub diferite forme să slujească o cauză străină intereselor lor naționale.Păcală avea 25 de ani și după ce mai amînase încorporarea de cîteva ori, văzînd că plecarea sub arme este inevitabilă, a recurs la acest vicleșug, deoarece institutul avea dreptul de a scuti de aramtă pe profesorii săi. Și la acest institut îl găsim depunînd o bogată activitate obștească : organizează excursii prin satele românești, la Sadu[12], Ocna Sibiului[13], precum și la locuri istorice[14], așa cum este cazul cu excursia de la cîmpul de luptă de lîngă Șelimber[15]. Alegerea nu este întîmplătoare, iar profesorul a folosit prilejul pentru a vorbi studenților despre răsunătoarea victorie repurtată de Mihai Viteazu și despre importanța ei pentru realizarea, fie și temporară, a reunirii tuturor românilor din marile provincii istorice, cultivînd în acest fel încrederea în ziua care se apropia.

Cît privește munca de cercetare propriu-zisă, se pare că Victor Păcală a fost atras încă din timpul studenției la Institutul sibian, sau, poate, chiar de pe cînd era elev. Este foarte probabil ca apelul lansat de „Tinerimea română" din Sibiu[16], care după cum se știe este prima încercare din Transilvania de a se trece în mod organizat la întocmirea de monografii sătești, să fi găsit un ecou favorabil în preocupările sale. În timpul studenției la Budapesta, Victor Păcală face călătorii de studii în Dalmația, Italia, Africa și Asia Mică ; despre aceste părți ale lumii el scrie articole care dovedesc o documentare bine fundamentată din punct de vedere științific, un pronunțat caracter etnografic, dar și un promițător talent scriitoricesc. Legat de aceste călătorii el publică : *Note de călătorie — Peșterea Rudolf în Karst; Triestul — Pola*[17]*; Note de călătorie — Pola — Lussinpiccolo — Zara — Palatul lui Dioclețian în Spalato*[18]*; Note de călătorie — Trau — Solona*[19] ; *Note de călătorie — grupe de insule* ; *Muntele Vipera — Grabosa — Ragesca; „Mărgăritarul Adriei" — Lacroma*[20] ; *Chipuri din Neapole*[21]*; O zi pe Vezuv*[22]*; Pompei*[23]*; Prin labirintul de*

---

[11] Autorul mulțumește și pe această cale profesorului Onisifor Ghibu pentru o serie de date și de indicații prețioase, care au ajutat la elucidarea problemei de care ne ocupăm.

[12] Arhivele Mitropoliei Sibiu, Doc. nr. 11849/1911.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

[15] Ibidem.

[16] Apelul „Tinerimii române" din Sibiu cuprindea date despre felul cum să fie întocmită o monografie de sat, ocupîndu-ne în special de partea descriptivă.

[17] „Telegraful Român", nr. 68/1899, p. 273—274.

[18] „Telegraful Român", nr. 63/1899, p. 253—254.

[19] „Telegraful Român", nr. 64/1899, p. 256—257.

[20] „Telegraful Român", nr. 65/1899, p. 261—262.

[21] „Telegraful Român", nr. 67/1899, p. 269—270.

[22] „Telegraful Român", nr. 68/1899, p. 273—274.

[23] „Telegraful Român", nr. 40/1900, p. 158 ; nr. 41/1900, p. 161—162 și nr. 42/1900, p. 165—166.

peşteri de la St. Canzian şi Divaca în Karst (impresiuni şi reflecţiuni geologice) [24].

Din articolele despre locurile vizitate reţinem cîteva pasaje care prezintă o deosebită valoare etnografică. Aceasta cu atît mai mult cu cît el este primul etnograf român care cercetează aceste părţi ale lumii. Astfel, despre Muzeul din Neapole, Victor Păcală scrie : ,,n-are păreche în lume muzeul naţional din Neapole mai ales de cînd s-au pus aici nepreţuitele comori descoperite în Pompei, Herculanum, Stabia şi Cuma. Te pierzi prin camere spaţioase cu statui şi tablouri, idealurile mari a celor 30 de secoli. În tot momentul o nouă surprindere ţi se prepară. Vezi chipurile senine de olimpiani alăturea de semizei şi zeişori de toate neamurile. Nu mai este însă aici exteriorul ce fascinează ; tot acest înveliş dispare şi vedem întreg Olimpul cum trăia el în închipuirea vie a poporului Elin şi Latin''[25]. Oprindu-se la dragostea italianului pentru muzică, autorul continuă : ,,în faţa acestui cult pentru muzică şi artă, mă gîndesc la opera care — vorba lui Miron Costin — «tot din Italia derează »''[26]. Ni se pare interesantă şi descrierea unui aspect al transportului în comun, în care autorul presară şi unele elemente etnografice, despre podoabe, tipuri de oameni, moravuri etc., atunci cînd scrie : ,,pe un drum culbăit[27] şi oblu[28] ca masa ne duc trăsurile în zbor spre vechiul Trau. În nădejdea unui bacşiş bun, italianul de pe capră, cu faţa dubită la soare şi cu belciuge în urechi, îşi mînă căluţii pe moarte. Nu pare a fi îngrijit că huruba-i de trăsură poate să se facă praf şi cenuşă, şi nici că se teme că roatele frecîndu-se repede s-ar putea aprinde, aşa că pasagerii să-şi continue drumul ca prorocul Ilie[29], în car de flăcări şi foc''[30]. Trecînd la descrierea unor tipuri de oameni, Păcală notează într-un articol : ,,de dragul să-i priveşti pe aceşti dalmaţini în costumul lor fantastic, ei oameni viguroşi cu armele la brîu, ele femei bălae, cu părul negru în plete şi cu ochii neastîmpăraţi sub arcul sprîncenelor încovoiate, trupuri zvelte, încinse în corsete roşii şi cu fuste tărcate''[31], în timp ce despre un vînzător de legume italian călătorul scrie : ,,nu pot uita nici o dată pe tipicul vînzător de legume, care pocneşte toată ziua din bici şi chiuie de te asurzeşte. Averea lui toată o duce la tîrg, un pumn de legume şi alta nimic. Pe telega mică cu două roate de o mărime extraordinară, s-a aşezat cucoana legumăreasă cu copiii şi cu tot, care cîntă din gură sau bat la vreo mandolină. La telega împodobită cu figuri trag dobitoace ce se pălesc necontenit unul de altul : un catîr alb, scripcă de o parte, un măgăruş mititel de o alta, şi în mijloc un bou care şi-a uitat de viţel încă rumegatul. Aşa colindă acesta stradele şi parcă ar vrea să spun lumei întregi ce bine se simte în calicia-i''[32]. Tot în seria articolelor despre călătoria sa apare şi un pasaj care ni se pare semnificativ pentru felul cum face descrierea recurgîndu-se la folclorul nostru : ,,ca un Făt-Frumos răsare soarele din susul apelor de la Sorento, aurind culmile ce se pun ca un codru în jurul orașului''[33].

---

[24] ,,Telegraful Român'', nr. 43/1900, p. 170.

[25] ,,Telegraful Român'', nr. 44/1900, p. 174—175.

[26] Ibidem.

[27] Prăfuit.

[28] Drept.

[29] În credinţele poporului român prorocul Ilie aleargă ,,pe cer'' într-o căruţă cu roţi de foc. Notăm că în iconografia noastră populară, ca de altfel şi în cea cultă, din cîte cunoaştem, roţile apar întotdeauna ca obişnuite şi nu de foc.

[30] ,,Telegraful Român'', nr. 41/1900, p. 160.

[31] Ibidem.

[32] ,,Telegraful Român'', nr. 67/1899, p. 269.

Problema monografiei comunei Rășinari despre care afirmam că se pare să-l fi preocupat încă din timpul studenției și, poate, chiar de pe cînd era elev își are justificarea în afirmația sa că această problemă ,,o urmăresc de mai bine de un deceniu''[34]. Într-adevăr monografia ca o lucrare de sine stătătoare a fost prezentată spre examinare încă din 25 octombrie 1910, iar un an mai tîrziu dr. Ioan Lupaș propune ca această lucrare să fie calificată cu nota ,,Distins''[35], fiind susținut și de către dr. E. Roșca[36]. Mai știm de asemenea că în anul 1910 era deja gata de tipar și se preconiza apariția ei. O notă a redacției revistei ,,Transilvania'', la un articol al lui Păcală, precizează că ,,acest studiu formează un capitol din o lucrare despre Rășinari care va apărea în zilele viitoare''[37], deci n-ar fi de loc exclus ca noi să cunoaștem de fapt cartea apărută după un al doilea manuscris. Cît privește problema metodelor folosite pentru scrierea lucrării, considerăm că cel mai indicat ar fi să dăm înseși afirmațiile autorului, care arată : ,,în această fază, a întîielor mele încercări, opera monografiei unui sat îmi era prea puțin lămurită : dădusem și eu după cum învățasem de la alții puțină descriere fizică, puțină istorie sătească, la ceea ce se mai adauseră cîteva date statistice, și încă nu cele mai de seamă, cîteva frămîntări folcloristice și apoi cîteva date, expuse în treacăt, din viața culturală, economică, industrială și comercială a satului. Numai cu timpul ajunsei să mă conving că pentru monografia unui sat o asemenea restríngere e cu totul greșită. Ca să vorbești de un popor și de tot ce-i aparține, trebuie să ai nu o idee aproximativă de dînsul, ci cunoștințe întemeiate, cîștigate în lungi ani de cercetări serioase. Tot mai mult înțelegem că fără a lua viața sub toate înfățișările, nu numai a acelora cari ți-ar conveni din vreun punct oarecari de vedere, și fără a îmbrățișa în legătura lor firească toate domeniile de la un capăt pînă la altul al experienței, nu e posibilă alcătuirea unei icoane fidele a satului și poporului''[38]. Așadar, Victor Păcală trata cu mult simț de răspundere problema întocmirii unei monografii sătești și aceasta constituie într-o mare măsură cheia succesului său. Am văzut că atunci cînd pentru unele capitole Victor Păcală nu a considerat că are pregătirea necesară a apelat la oameni competenți, așa cum face exemplu cu partea muzicală, care după afirmația autorului aparține în linii generale lui Timotei Popovici. N-ar fi exclus ca la această concluzie — a tratării multilaterale a monografiei de sat — să fi ajuns și datorită unui referat pe care Ioan Lupaș l-a dat despre monografia Rășinarului. Considerăm că citarea lui in extenso este justificată, deoarece este prima atitudine față de lucrarea capitală a lui Victor Păcală. Iată ce se spune despre ea : ,,Lucrarea intitulată «Monografia comunei Rășinari » și înaintată ca temă pentru specialitatea geografie e rezultatul unui studiu vast și îndelungat, cîteva părți din această lucrare au fost publicate în reviste străine și în revista «Asociațiunei», în Transilvania fiind apreciată elogios din partea specialiștilor în ale geografiei și etnografiei. Lucrarea aceasta va mai trebui întregită, îndeosebi părțile privitoare la credințe și obiceiuri, care din punct de vedere etnopsihologic prezintă un deosebit interes.

---

[33] ,,Telegraful Român'', nr. 68/1899, p. 273.

[34] Ibidem.

[35] ,,Telegraful Român'', nr. 40/1900, p. 158.

[36] Victor Păcală, *Monografia comunei Rășinari*, Tipografia Arhidiecezană, Sibiu, 1918, p. IV.

[37] Referatul lui Ioan Lupaș din 8 II 1911, Arhivele Mitropoliei Sibiu, Doc. nr. 3047.

[38] Protocolul din 2/15 III 1911.

Astfel, întregită, cred că va fi o lucrare de merit, din care vor putea lua și alții învățătură și îndemn cum trebuie să purceadă la pregătirea monografiilor comunelor sau a ținuturilor noastre ca să corespundă întru toate cerințelor științifice de astăzi"[39]. Reiese deci că Ioan Lupaș, ca de altfel toți înaintașii culturii noastre, se preocupa încă de pe atunci de problema felului cum se scriu lucrările de specialitate. Ținînd seama de toate învățămintele trase, Victor Păcală a dat importanța cuvenită celorlalte științe la alcătuirea unei monografii. Acest lucru îl recunoaștem atunci cînd afirmă că a pus bază pe ,,materialuri culese pe cele mai felurite tărîmuri, ale istoriei, ale statisticii, ale filologiei, ale sociologiei etc."[40] și după aceea ,,am construit întîia și cea mai principală parte a monografiei"[41].

În afară de lucrările citate, Victor Păcală a mai scris și alte lucrări, de mari proporții, necunoscute pînă în prezent specialiștilor noștri. E drept că o monografie a Mărginimii Sibiului se bănuia că există, de această problemă ne-am mai ocupat și cu altă ocazie, dar numai în ultimul timp am reușit să stabilim că este vorba de volumul *Mărginimea și mărginenii de altădată și acum*, terminat încă din anul 1953. Această monografie cuprinde următoarele capitole : prefață, introducere, păstoritul, industria, comerțul, expansiunea economică, declinul, soluții de consolidare economică, tipul și caracterul, principalii factori ai vechii culturi și civilizații, mărginenii apărători ai vechii civilizații, instrucțiunea școlară, ultragierea suveranității naționale, renașterea spirituală și națională în Mărginime, Sibiul, noua pedagogie în școala mărgineană și înnoirea vieții spirituale în Principatele Române, literatura istorică și filologică, literatura, presa[42]. Nu considerăm necesar să intrăm în analiza acestei lucrări.

Concluzia care se poate trage din consultarea lucrării este însă evidentă. Spre deosebire de *Monografia comunei Rășinari*, cea a Mărginimii Sibiului depășește cu mult cadrul preocupărilor lui Victor Păcală. Vedem că el renunță la descrierea fizică a zonei (la un moment dat afirmă în mod greșit că Mărginimea ,,nu e un ținut cu limite bine precizate"[43]), în schimb dă o mare atenție altor capitole care preocupă de data aceasta metodologia școlii sociologice din București, condusă de profesorul Dimitrie Gusti. Este foarte interesant că Victor Păcală se preocupă și de unele probleme legate de expansiunea economică, declinul Mărginimii, încercînd să dea soluții de consolidare economică a acestei zone. Prin aceasta Victor Păcală rămîne și un precursor al etnografiei cu importanță practică.

---

[39] Victor Păcală, *Din etnografia comunei Rășinari. Construcțiunea și întocmirea locuinței și a celorlalte clădiri economice*, în ,,Transilvania", nr. 3/1900, p. 57, în notă.

[40] ,,Telegraful Român", nr. 68/1899, p. 273.

[41] Arhivele Consistoriului sibian, Dosar. nr. 3047.

[42] Victor Păcală, *Monografia*. . ., p. 10.

[43] *Ibidem.*

O altă lucrare descoperită de noi este cea intitulată *Macedo-românii*, care a fost terminată în anul morții sale[44]; lucrarea se ocupă nu numai de macedoromâni, ci dă atenție tuturor grupelor de români din Peninsula Balcanică. Aceasta nu este o lucrare de talia monografiilor anterioare, ci este mai mult o lucrare de popularizare, care propune cititorului următoarele capitole: generalități, antecedente istorice, păstoritul, arta populară, comerțul, tehnici, fârșeroții, pindenii, industria, cultura și conștiința națională, renașterea, antagonism greco-latin, propaganda antiromânească din partea grecilor, declinul, sîrbii și bulgarii.

Referindu-se la virtuțile comune populațiilor românești atît din nordul, cît și din sudul Dunării, autorul afirmă: „Toți revoluționarii balcanici se sileau să și-i facă [pe românii din Peninsula Balcanică, *I. D.*] tovarăși de luptă, de sacrificii, știind că valahii sînt totdeauna gata să înfrunte ca nimeni altul moartea". Se pare că aceasta nu este totuși o lucrare desăvîrșită. Capitolele nu au o legătură destul de logică între ele, iar lucrarea este în ansamblu destul de confuză. Cu toate acestea considerăm că este foarte binevenită pentru cercetările viitoare și s-ar justifica o prelucrare și publicarea ei.

După datele de care dispunem, se pare că Victor Păcală ar mai fi scris o istorie a păstoritului la români, lucrare despre care se susține că i-ar fi dispărut într-un complex de împrejurări destul de neclar, prin anii 1940—1942, precum și o monografie etnografică a zonei Branului, la care lucra chiar în perioada morții sale și despre care deocamdată știm foarte puțin.

Lucrarea de față a schițat o serie de date mai puțin cunoscute despre Victor Păcală, unul dintre cei mai reprezentativi și mai progresiști etnografi români din trecut și unul dintre cei mai de seamă monografiști ai țării noastre de pînă la 23 August 1944. Desigur că cercetările viitoare vor avea darul să scoată la iveală noi date despre acela de care istoria etnografiei românești, nescrisă încă, va trebui să țină seama.

---

[44] Manuscrisul se află în posesia prof. Onisifor Ghibu, căruia autorul îi mulțumește și pe această cale pentru amabilitatea cu care ne-a pus materialul la dispoziție spre consultare.

NOTE ȘI RECENZII

Э. В. ПОМЕРАНЦЕВА, Судьбы русской сказки, Академия наук СССР, Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, Издательство „Наука", Москва, 1965, 219 стр. [E. V. POMERANȚEVA, *Destinele basmului rus*, Academia de științe a U.R.S.S., Institutul de etnografie N. N. Mikluho-Maklai, Editura „Știința", Moscova, 1965, 219 p.]

Apărută în anul 1965, cartea Ernei Vasilievna Pomeranțeva, intitulată sugestiv *Destinele basmului rus*, constituie un eveniment marcant în folcloristica sovietică. Autoarea, cunoscută specialistă în domeniul basmului, a reușit, printr-o mare capacitate de cuprindere, să analizeze procesul complex al transformărilor petrecute în viața basmului rus pe o perioadă de cîteva secole, începînd cu veacul al XVIII-lea, cînd au fost consemnate și fixate în documente primele basme, și pînă în zilele noastre. E. V. Pomeranțeva, urmărind acest proces, își pune drept scop reliefarea particularitățior dezvoltării basmului rus de-a lungul perioadei amintite, încercînd să identifice, în măsura în care acest lucru este posibil, anumite legități ce au determinat principalele tendințe ale basmului în diferitele etape ale vieții acestuia.

Cartea cuprinde, pe lîngă o amplă introducere în care sînt trecute în revistă problemele de bază ce au constituit obiectul preocupărilor unor specialiști de seamă din folcloristica mondială, cinci capitole al căror loc în economia lucrării este stabilit de etape istorice distincte în viața statului și poporului rus (sec. XVIII, prima jumătate a sec. XIX, etapa de după reforma agrară din 1861, începutul sec. XX, epoca sovietică). Partea finală a lucrării, reluînd succint unele teze tratate în capitolele amintite, însumează principalele concluzii ale cercetării.

Structura cărții, avînd în vedere titulatura capitolelor (basmul sec. XVIII, basmul primei jumătăți a sec. XIX etc.), ne pune chiar de la început în fața unei întrebări : este posibilă oare o delimitare atît de strictă, atît de exactă în istorie a unui fenomen folcloric atît de puțin legat de istorie, de evenimentul și fapta istorică, ca atare, atît de puțin receptiv la schimbările petrecute în viața unui popor, cum este basmul ? Se știe că basmul este în primul rînd ficțiune ; în al doilea rînd, basmul are legile lui specifice, care îl fac să treacă prin veacuri aproape neschimbat, tradiția constituind elementul cel mai puternic. Identitatea de motive, de subiecte, identitatea de tipuri de eroi, în epoci și locuri diferite, la popoare complet izolate, toate acestea vorbesc cu prisosință de universalitatea basmului atît în spațiu, cît și în timp. Se poate oare vorbi de basmul unui secol, cu atît mai mult, de basmul unui deceniu ? Desigur că nu, iar rezultatele cercetării confirmă acest lucru. Împărțirea materialului studiat este dictată deci nu atît de transformările din viața basmului rus, ele nefiind de ordinul esenței, ci, pe de o parte, de tendințele generale de dezvoltare ale basmului în această perioadă, iar pe de altă parte de interesul intelectualității ruse față de cultura spirituală a poporului, care a variat de la o epocă la alta, determinat la rîndul său de factorii sociali ce s-au manifestat, cu o intensitate sau alta, în etapele amintite.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 253–258, București, 1967

Pornind de la afirmaţia lui V. I. Lenin precum că ,,în fiecare basm există elemente ale realităţii'', autoarea identifică tocmai aceste elemente care variază de la o epocă la alta, de la un popor la altul, făcînd posibile nu numai evidenţierea specificului naţional, dar şi plasarea basmului în timp. Ficţiunea poetică, scrie E. V. Pomeranţeva, ca principiu fundamental al metodei artistice în basm nu exclude, ci, dimpotrivă, presupune rolul activ pe care îl joacă realitatea în determinarea conţinutului de idei, în crearea subiectelor şi a tipurilor de eroi, în includerea anumitor detalii, în folosirea limbii etc. Legătura basmului cu realitatea, după E. V. Pomeranţeva, este de ,,ordin primar'' şi de ,,ordin secundar''. În primul caz, această legătură determină geneza basmului, inspiră apariţia unui subiect sau a altuia, naşterea unui erou, a unui motiv etc. În al doilea caz, ea determină transformările ulterioare ale basmului, viaţa lui de-a lungul veacurilor, destinele sale istorice.

Subliniind importanţa cărţii lui V. I. Propp privind ,,rădăcinile istorice'' ale basmului, deci legătura ,,primară'' a basmului cu realitatea, autoarea, pe baza materialului furnizat de subiectul ,,soţia necredincioasă'' (subiectul nr. 1380 după clasificarea lui Antti Aarne), ne oferă, chiar în prima parte a lucrării, un interesant studiu de folclor comparat. Se analizează în primul rînd varianta rusă a subiectului (Nicola Duplenski) ; se trece apoi la variantele celorlalte popoare slave ; urmează variantele germane, indiene etc. În concluzie, autoarea reuşeşte să identifice procesul transformării unei povestiri religioase despre copaci, icoane sau alte lucruri făcătoare de minuni, într-un basm despre femeia necredincioasă, cu evidente accente antireligioase, demonstrînd identitatea destinelor unui basm la popoare diferite, evidenţiind, în acelaşi timp, acele trăsături specifice care fac din basmul respectiv un fenomen naţional.

Legătura basmului cu realitatea fiind foarte complexă, şi metoda folosită de autoare în descoperirea noilor elemente, aproape imperceptibile la prima vedere, va avea acelaşi caracter. Dată fiind sărăcia primelor culegeri de basm, lipsa aproape totală de studii privind o analiză a acestui fenomen la începuturile lui, E. V. Pomeranţeva, cu o rară scrupulozitate, cercetează toate documentele care, într-o formă sau alta, într-o măsură mai mare sau mai mică, vorbesc despre viaţa basmului rus. Se analizează, astfel, nu numai primele înregistrări realizate, după o metodă mai mult sau mai puţin ştiinţifică, de către specialişti sau amatori, dar se merge mai departe, aducîndu-se în discuţie acele documente (letopiseţe, legende istorice etc.) care, cuprinzînd elemente de compoziţie, eroi, situaţii, formule specifice basmului, atestă larga răspîndire a acestui fenomen deja constituit ca gen folcloric cu trăsăturile sale caracteristice.

Pentru fiecare perioadă autoarea nu se limitează la cercetarea textelor propriu-zise. Analiza este mult mai largă, obiectul de studiu fiind compartimentat pe culegeri, pe tipuri de basm, pe povestitori reprezentativi etc. Paralel se aduc în discuţie şi lucrările teoretice de specialitate privind folclorul, în primul rînd basmul, precum şi referirile unor scriitori, oferindu-ni-se, astfel, un tablou complet nu numai al vieţii basmului ca atare, dar şi o adevărată istorie a folcloristicii ruse în domeniul studierii basmului.

Secolul al XVIII-lea marchează în viaţa statului rus o etapă istorică de mari transformări, care nu au putut să nu lase urme în creaţia populară, deci şi în basm. Măsurile reformatoare ale lui Petru I, victoriile armatelor ruse au înviorat păturile largi ale poporului, oglindindu-se direct sau indirect în folclor. Pe de altă parte, viaţa de mizerie a poporului, în primul rînd a ţărănimii, determină serioase înfruntări sociale. Revoltele ţărăneşti, culminînd cu răscoala condusă de Pugaciov, trezesc speranţe într-o viaţă mai bună ; ele impulsionează creaţia folclorică, făcîndu-o exponenta directă a concepţiilor şi idealurilor populare.

Analizînd basmele din această perioadă, în primul rînd nuvelistice, E. V. Pomeranţeva scoate în evidenţă tendinţa lor socială. Ţăranul îşi bate joc de moşier, de popă, de funcţionarii ţarului ; alteori protestul ia forme mult mai ascuţite, ele fiind rezultatul direct al trezirii ţărănimii ţinute de veacuri în întuneric.

Mişcările ţărăneşti fac să crească interesul intelectualităţii ruse faţă de creaţia populară. Aşa se explică apariţia unor publicaţii ce cuprind nu numai producţii autentic populare, dar şi unele povestiri care au la bază tradiţiile cele mai progresiste ale creaţiei folclorice. Aceste „prelucrări", de basm în primul rînd, bucurîndu-se de o mare popularitate, au pătruns din nou în repertoriul oral, jucînd un mare rol în viaţa prozei orale ruse.

Basmul fantastic, în forma sa clasică, cunoaşte în această perioadă tratarea celor mai răspîndite subiecte tradiţionale. El fiind însă mai puţin receptiv, nu va oglindi direct transformările dintr-o anumită etapă ; preferinţele pentru anumite subiecte cu tendinţe net sociale constituie însă un indiciu în ceea ce priveşte poziţia povestitorilor, care se fac ecoul epocii lor.

E. V. Pomeranţeva a insistat mai mult asupra secolului al XVIII-lea, dată fiind, pe de o parte, sărăcia izvoarelor, iar pe de alta ideea încetăţenită în folcloristica rusă, conform căreia nu se ştie şi nici nu se va putea şti cum a fost basmul în secolul al XVIII-lea, întrucît avem la dispoziţie texte neautentice, prelucrări abile, dar nu basme originale. Autoarea demonstrează cu prisosinţă netemeinicia acestei afirmaţii.

Prima jumătate a secolului al XIX-lea este perioada frecventelor revolte ţărăneşti, a războiului din 1812, a mişcării decembriştilor, epoca înfloririi romantismului rus şi a „instaurării victorioase" a realismului, perioada intensificării interesului oamenilor de ştiinţă, a scriitorilor faţă de iobăgie, faţă de problemele revoluţiei ţărăneşti, faţă de popor în general. Iată de ce, acum, cultura spirituală a poporului, psihologia, arta şi creaţia poetică a acestuia vor ocupa un loc de seamă în preocupările intelectualităţii ruse. Anume acum vede lumina tiparului culegerea de basme a lui A. N. Afanasiev, devenită clasică şi căreia E V. Pomeranţeva îi consacră un întreg capitol. Abia acum, o dată cu apariţia basmelor lui Afanasiev, se poate vorbi de începutul studierii basmului rus pe baze ştiinţifice. În ciuda unor „intervenţii" în text, de fapt neesenţiale, „păcat" ce poate fi „reproşat" de altfel şi altor folclorişti, culegerea lui Afanasiev constituie o oglindă vie a basmului rus la începutul secolului al XIX-lea.

Basmul fantastic ocupă în această culegere un loc preponderent. Rădăcinile lui istorice se pierd în trecutul îndepărtat, ajungînd pînă în comuna primitivă ; aceasta însă, scrie autoarea, nu exclude ecoul epocilor prin care a trecut, deci şi ecoul perioadei în care a fost cules. Realităţile feudale pe care se suprapun detalii ale epocii capitaliste, unele referiri la relaţiile sociale specifice transformărilor ulterioare, toate acestea prezintă basmul nu numai ca „oglindă a trecutului", dar şi ca „oglindă a prezentului".

Trecînd peste analiza amănunţită a culegerii, notăm unele detalii pe care autoarea le consideră a fi semnificative pentru basmul secolului al XIX-lea. Împăratul din basm este deseori înlocuit cu moşierul hrăpăreţ, ţarul este înconjurat de „jandarmi", iar proprietatea începe să fie înţeleasă ca izvor al puterii, multe basme terminîndu-se prin îmbogăţirea ţăranului, care devine proprietarul moşiei fostului său stăpîn ; alteori locul eroului tradiţional din basmul fantastic este luat de negustorul bogat sau de fiul acestuia. Se simte foarte mult în basmele fantastice o tendinţă accentuată spre detalii realiste, ele transformînd de cele mai multe ori basmul fantastic în basm nuvelistic. Aceste detalii realiste, subliniază autoarea, fac basmul fantastic mult mai accesibil auditoriului ţărănesc, oferind în acelaşi timp povestitorului posibilitatea de-a evidenţia mai uşor conflictul social al basmului respectiv.

Un tablou mult mai realist ni-l oferă basmul nuvelistic din această perioadă. El vorbeşte de oameni obişnuiţi care trăiesc în condiţii obişnuite, reale : ţărani iobagi, lucrători zilieri, soldaţi. Toţi luptă să nu moară de foame, să nu cadă sub povara muncii care le depăşeşte puterile. Conflictul însă, posibil în realitate, atinge în basmul nuvelistic un asemenea grad, încît devine ficţiune, devine fantastic. Mulţi folclorişti vorbesc de realismul basmului nuvelistic. Referindu-se la acest aspect, autoarea subliniază caracterul deosebit al acestui realism ; avem de-a face cu un realism convenţional, cu un „realism de basm". Este destul ca povestitorul să se abată numai cu un pas de la acest „convenţionalism", să dea numele moşierului sau al altui personaj, să lege întîmplarea de un anumit sat sau moşie, să înlăture tonul de glumă, de parodie, sau să supraîncarce povestirea cu detalii din viaţa reală, şi basmul va dispărea, cedînd locul unui alt gen.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea, perioada de după reforma agrară, care nu a uşurat aproape cu nimic soarta ţărănimii, nu aduce schimbări mari în viaţa basmului, ci intensifică, accelerează acele tendinţe care se conturaseră deja la începutul secolului. Este interesant de remarcat că basmul surprinde două laturi ale unui proces tipic pentru această perioadă : pe de o parte proletarizarea ţăranului sărac, iar pe de alta îmbogăţirea şi transformarea în negustor a ţăranului înstărit, a ,,bogatului satului''. Apare astfel, ca un personaj tipic pentru basmul sfîrşitului secolului al XIX-lea, cîrciumarul satului, unde chiar şi ,,necuratul'' chefuieşte, bea vodcă, mănîncă pe săturate şi-şi plăteşte consumaţia cu bani. Problema banului, a capitalului, posibilităţile şi căile de îmbogăţire frămîntau nu numai pe burghezul satului, dar şi pe proletarul agricol. Acest lucru îşi va găsi reflectarea în basm. Se schimbă atitudinea faţă de negustor ; el este prezentat fără a se mai aminti poziţia sa de asupritor. Limitele, contradicţiile din conştiinţa ţărănească determină prezentarea vieţii de negustor ca un ideal.

Se continuă procesul apropierii basmului fantastic de cel nuvelistic prin includerea unor noi detalii.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea nu este însă numai epoca dezvoltării capitalismului, dar şi epoca de creştere a mişcării revoluţionare. Apar referiri la surghiunuri, la închisorile ţariste. Se simte un anumit ,,curaj'' în atitudinea unor eroi faţă de ,,stăpîni'', nici chiar ţarul nerămînînd în afara atacurilor directe ale povestitorilor. Autoarea analizează pe larg basmele lui A. Novopolţev din culegerea lui A. N. Sadovnikov, care prezintă toate trăsăturile specifice ale basmului rus la sfîrşitul secolului al XIX-lea.

Începutul secolului nostru găseşte Rusia, nu de mult iobăgistă, în plină dezvoltare capitalistă. Purtătorii basmului acum nu mai sînt ţăranii iobagi, crescuţi sub biciul moşierului. Noua generaţie de ţărani, care au învăţat cîte ceva din experienţa vieţii de lucrători pribegi la diferitele întreprinderi capitaliste, aduc o notă nouă în viaţa satului ; ,,satul sălbatic'', cum numeşte Lenin satul Rusiei feudale, se trezeşte la viaţă. Mişcarea ţărănească ia proporţii nemaiîntîlnite ; este destul să amintim că între anii 1900 şi 1904 au loc 670 de răscoale ţărăneşti, iar între anii 1910 şi 1914, 13 mii. Această stare de lucruri stimulează apariţia cîntecelor revoluţionare, făcînd să se stingă interesul pentru folclorul tradiţional. Ce se întîmplă cu basmul? El continuă să trăiască, tabloul pe care ni-l oferă însă este foarte diferit, de la o regiune la alta, de la un raion la altul. În unele regiuni basmul începe să se ,,modernizeze'', în altele tradiţia îşi spune încă cuvîntul. Acum apare în folcloristica rusă tendinţa spre studierea diferenţiată a repertoriului povestitorilor, care, datorită personalităţii lor, s-au impus fie ca păstrători ai tradiţiei, fie ca ,,inovatori''. Studiind repertoriul unor povestitori, autoarea subliniază aceste tendinţe contradictorii, care, de multe ori, se întîlnesc la unul şi acelaşi povestitor.

Iobăgia este amintită acum ca un aspect ce ţine de trecut. Se introduc noi detalii tipice pentru Rusia prerevoluţionară ; ele se referă, în primul rînd, la sărăcirea completă a ţărănimii, care a devenit muritoare de foame. Pe de altă parte, în basm se includ multe aspecte care vorbesc de noţiuni noi, pătrunse în sat din oraş. Se vorbeşte de bancă, de împrumuturi ; în unele basme figurează miniştri, senatori etc. Eroii cîntă la chitară, transmit telegrame, merg la întruniri, se distrează la club ; ,,apa vie'' şi ,,apa moartă'' se găsesc la ,,numărul cutare'' etc. Tendinţa de ,,modernizare'' a basmului se va accentua şi mai mult, după cum vom vedea, în epoca sovietică.

Revoluţia şi războiul — notează E. V. Pomeranţeva — au accelerat, sub ochii noştri, ritmul transformărilor în folclor. În această perioadă basmul rămîne credincios tradiţiei şi, în acelaşi timp, oglindeşte într-un mod deosebit noua realitate. Detaliile noi sînt dintre cele mai diferite ; ele privesc fie noua poziţie socială a ţăranului, acum liber şi stăpîn, fie alte aspecte apărute în viaţa satului sau a oraşului. Sînt folosite noţiuni noi : ,,subotnice comuniste'', ,,comisar'', ,,student'', ,,burghez'' etc. Eroul merge la ,,sfat'', ţarul îşi părăseşte palatul pentru a participa ,,la un congres'' etc.

O trăsătură generală a basmelor culese în epoca sovietică este, după E. V. Pomeranţeva, caracterul lor realist, fie că avem de-a face cu basme fantastice, fie că este vorba de basme nuvelistice. Indiferent de tipul de basm, povestitorul tinde să-şi argumenteze realist subiectele fantastice, incluzînd detalii din viaţă, descriind personajele, subliniind tendinţa moralizatoare a basmului, ajungînd chiar să-i confere un sens politic.

Un nou aspect care se poate simţi, începînd cu deceniul al IV-lea, este interpretarea nouă a subiectelor tradiţionale, care se împleteşte strîns cu tendinţa unor povestitori, buni cunoscători ai tradiţiei folclorice, de a crea ,,basme noi'', despre oameni noi, despre viaţa nouă. Dar, în ciuda faptului că noile basme au fost alcătuite pe baza creaţiei tradiţionale, ele nu au constituit decît o încercare de a prelungi în mod artificial viaţa basmului : şi experienţa s-a soldat cu un eşec total. Eşecul, subliniază E. V. Pomeranţeva, era de aşteptat : neconcordanţa dintre noul conţinut şi forma tradiţională, arhaică, a făcut din aceste creaţii individuale nişte pseudobasme, care nu pot fi socotite folclor ; ele constituie un aspect al ,,literaturii de amatori'', apărut pe fondul tradiţiei folclorice. În sprijinul acestei afirmaţii vine şi faptul că dintre ,,noile basme'' create în anii 20—30 nici unul nu a intrat în repertoriul oral al povestitorilor sovietici.

Studiind basmele culese în expediţiile folclorice întreprinse în ultimii ani, autoarea constată o intensificare a tendinţei de ,,modernizare'' a basmului. Eroii trăiesc şi muncesc în colhoz, avionul, radioul, telefonul şi alte cuceriri ale secolului devin accesorii indispensabile. Cu toate acestea, stingerea tradiţiei are loc într-un ritm destul de lent. Secretul viabilităţii basmului constă în bogăţia conţinutului de idei, în înalta valoare artistică a eroilor, în frumuseţea limbii etc. Soarta basmului însă, conchide autoarea, ,,este pecetluită'' ; chiar şi în creaţia celor mai buni povestitori contemporani se simte epigonismul. În ciuda varietăţii repertoriului, a stilului, în ciuda diversităţii manierei interpretative, ei rup cu tradiţia şi nu au puterea să opună creaţiei colective o operă individuală de aceeaşi valoare. Creaţia populară trece astfel într-o nouă fază — basmul tradiţional dispare ca gen folcloric ; el cedează locul literaturii, dar continuă să-şi trăiască viaţa în cărţi.

În viaţa folclorului există două perioade distincte : perioada vieţii productive, ,,vii'', şi perioada neproductivă, de conservare. În ceea ce priveşte etapa productivă a basmului, autoarea este adeptă a tezei lui V. I. Propp, conform căreia această etapă s-a încheiat de mult ; deja evul mediu nu a mai dat subiecte noi, limitîndu-se la tratarea satirică a unor subiecte tradiţionale, subiecte de basme nuvelistice în primul rînd. Cercetarea basmului rus întreprinsă de E. V. Pomeranţeva vine să sublinieze şi mai mult valabilitatea tezei lui V. I. Propp.

În secolele XVIII—XX basmul rus trăieşte în întregime prin ,,vechiul bagaj'' de scheme tradiţionale, de subiecte, motive, eroi etc. El nu face altceva decît să se ,,adapteze'' la noua realitate fără să se schimbe însă în esenţă. Dacă în decursul a două sute de ani, scrie autoarea, basmul rus a rămas în fond acelaşi, noile detalii neafectîndu-i esenţa, este de presupus că nici veacurile anterioare nu au adus transformări radicale în viaţa sa. Această constatare ne dă dreptul de a plasa fenomenele arhaice pe care le întîlnim în basm în acele epoci cînd au existat condiţiile necesare ce au determinat apariţia lor în realitate.

Marea stabilitate a basmului în decursul a două veacuri vorbeşte, în acelaşi timp, de faptul că basmul trăieşte în repertoriul popular numai ca o moştenire culturală ; el nefiind produsul epocii în care trăieşte, ci moştenire culturală, numai într-o măsură neînsemnată se va supune influenţei noilor realităţi.

În încheiere, E. V. Pomeranţeva subliniază locul deosebit pe care basmul îl ocupă în literatură, unde scriitorii îl fac să-şi trăiască o nouă viaţă. Astfel, sîntem martorii ultimului stadiu al istoriei basmului ca fenomen folcloric şi, în acelaşi timp, martorii transformării lui într-un gen calitativ nou, în gen literar.

Nu se pot epuiza problemele ridicate de un studiu al cărui obiect de cercetare îl constituie un fenomen atît de complex şi contradictoriu, cum este destinul unui gen folcloric, în cazul de faţă destinul basmului. Greutatea epuizării problemelor cercetate constă şi în faptul că autoarea ne oferă o analiză concretă, pe text, a sute de basme, o analiză multilaterală, amănunţită, privind aspectele cele mai variate, de la prezentarea unui subiect, a unui motiv sau a unui erou şi pînă la ,,destinul'' unui epitet, istoria unei metafore, a unei formule etc. Cunoaşterea acestei multitudini de probleme este posibilă numai apelînd la original, ceea ce şi recomandăm specialiştilor.

Nicolae Roşianu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX – începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

G. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, 1966, 240 p., 6,75 lei,

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor, Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838**, ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 12, nr. 3, p 167 – 258, Bucureşti, 1967

I.P.I. – c. 5242

43.407

Lei 12. –

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 12 BUCUREȘTI Nr. 4

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUŢIU; O. BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCŞAN

Secretar de redacţie:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor”.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 12 1967 Nr. 4

SUMAR

Pag.

STUDII

GOTTFRIED HABENICHT, Caracteristici stilistice zonale ale semnalelor de bucium 261
JÓZSEF FARAGÓ, Cîteva date cu privire la povestitul bilingv în Europa răsăriteană 277
ANCA GIURCHESCU, Purtatele de fete de pe valea Tîrnavelor 283
FLORICA LORINŢ şi CONSTANTIN ERETESCU, „Moşii" în obiceiurile vieţii familiale 299

MATERIALE

ERNEST BERNEA, „Buhaiul" la Fundu-Moldovei—Bucovina 309
RADU RĂUTU, Nunta în Oltenia în „Răspunsuri la chestionariul linquistic" al lui B. P. Hasdeu 321

NOTE ŞI RECENZII

PAULA CARP şi AL. AMZULESCU, Cîntece şi jocuri din Muscel, Bucureşti (*Florin Georgescu*) 333

Rev. etn. folc. tom. 12, nr. 4 p. 259-336 Bucureşti, 1967

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 12 1967 No 4

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

GOTTFRIED HABENICHT, Caractéristiques stylistiques zonales des signaux rendus par le cor des Alpes 261

JÓZSEF FARAGÓ, Quelques données sur le récit bilingue en Europe Orientale 277

ANCA GIURCHESCU, Les *Purtate*, rondes dansées par de jeunes femmes de la vallée des Tîrnave (Transylvanie) 283

FLORICA LORINTZ et CONSTANTIN ERETESCU, Les *moşi* dans les coutumes de la vie familiale 299

MATÉRIAUX

ERNEST BERNEA, «Le bourdon» à Fundu Moldovei, en Bucovine. 309

RADU RĂUTU, Les noces en Olténie dans «Réponses au questionnaire linguistique» de B. P. Hasdeu 321

NOTES ET COMPTES RENDUS

PAULA CARP et AL. AMZULESCU, Chansons et jeux de Muscel, Bucarest (*Florin Georgescu*) 333

CARACTERISTICI STILISTICE ZONALE ALE SEMNALELOR DE BUCIUM*

GOTTFRIED HABENICHT

În cadrul recentelor noastre preocupări asupra semnalelor de bucium am identificat în interiorul acestui gen la prima vedere atît de nediferențiat, veritabile *graiuri muzicale zonale*. În cele ce urmează ne vom limita la conturarea acestui aspect din multiplele observații făcute cu ocazia analizării unui material bogat, provenit din toate regiunile în care genul este astăzi viu.

Înainte de a caracteriza stilistic fiecare ,,grai'' în parte, socotim necesară reamintirea zonelor de răspîndire a instrumentului.

A. În Munții Apuseni găsim un bucium cu tubul drept, conic, construit din doage de lemn de brad și legat din loc în loc cu inele de lemn. Este așa-zisul ,,tulnic'', cel mai cunoscut și cel mai viu dintre toate tipurile existente la noi.

B. Nordul țării (respectiv Oașul, Maramureșul, Năsăudul și Bucovina) cunoaște două tipuri distincte de buciume:

a) unul drept, cu tubul cilindric și cu extremitatea ușor conică, construit din lemn sau tablă; frecvența lui scade de la vest spre est și de altfel este din ce în ce mai mult înlocuit cu

b) un tip cu aceleași caracteristici de formă a tubului, dar încolăcit de două ori, ca goarna militară; este așa-numita ,,trîmbiță''.

C. Coborînd din Bucovina înspre sud, dăm peste alte două tipuri de bucium:

a) în nordul Moldovei găsim un tip din lemn sau tablă, cu tubul conic, avînd partea inferioară mult lărgită și încovoiată în chip de pipă; iar

b) în sudul aceleiași provincii istorice, și cu prelungiri în Muntenia, putem identifica un tip de bucium mai scurt, din lemn, cu tubul cilindric, cu partea inferioară curbată și doar ușor lărgită [1].

---

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică generală a Academiei Republicii Socialiste România, septembrie 1966.

[1] Cele 5 tipuri de bucium au fost descrise de T. Alexandru în *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 42. Autorul le împarte în *I. drepte* (cele indicate de noi la punctele *A* și *B.a.*) și *II. încovoiate* (vezi *B.b.*, *C.a.* și *C.b.*).

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 4, p. 261–276, București, 1967

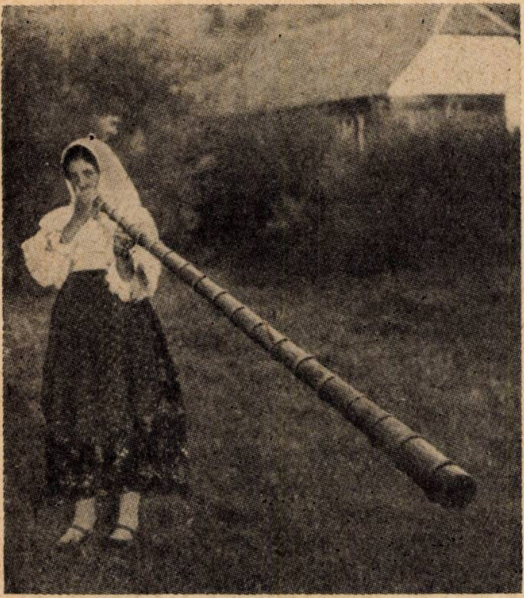


Fig. 1. — Tulnic din Munţii Apuseni.

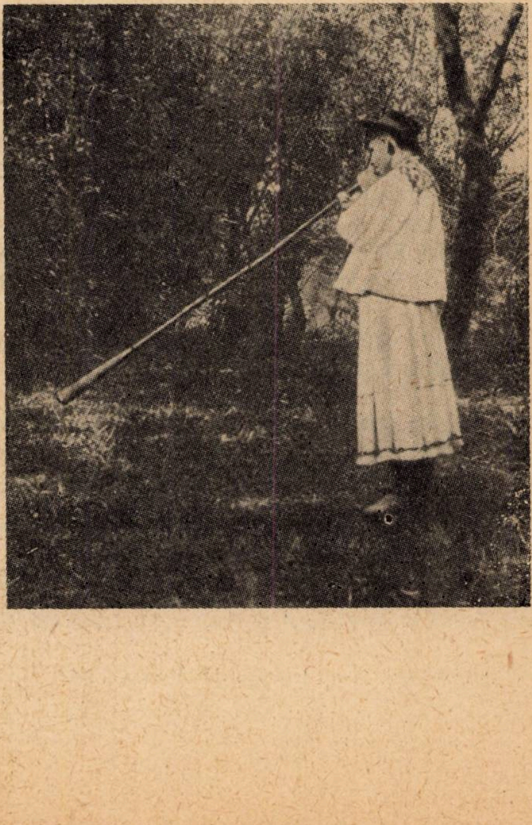
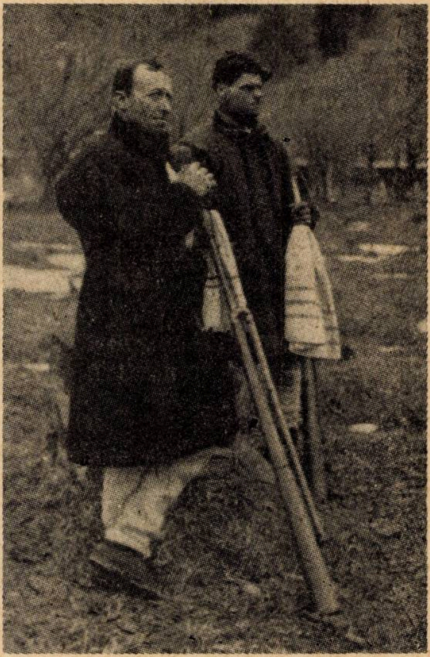


Fig. 2. — Bucium din Oaş (tip nordic).

Fig. 3. — „Trîmbiţă“ din Bucovina.



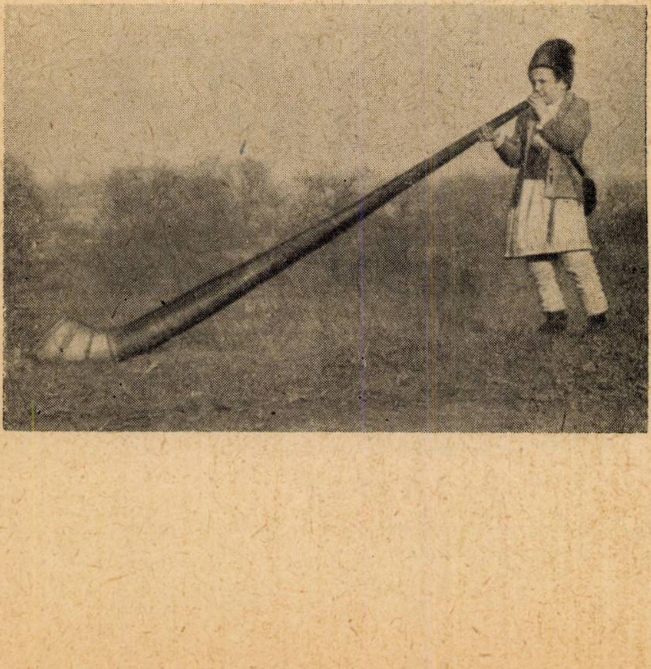


Fig. 4. — Tip de bucium din nordul Moldovei.

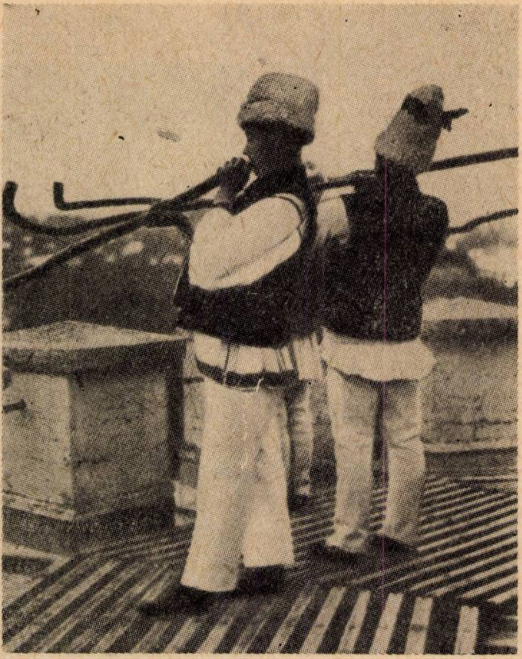
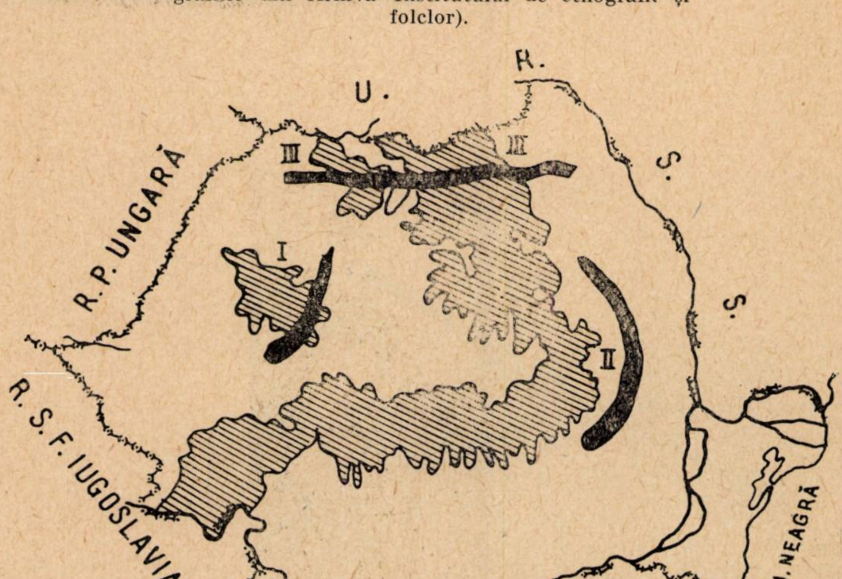


Fig. 5. — Bucium din zona moldo-munteană (fotografiile din Arhiva Institutului de etnografie și folclor).


R.
U.
S.
S.
R.P. UNGARĂ
R.S.F. IUGOSLAVIA
M. NEAGRĂ
R. P. BULGARIA
I
II
III
III

Harta : Cele trei zone stilistice ale semnalelor de bucium din Republica Socialistă România.

Fără îndoială că această varietate a tipurilor de bucium reprezintă elementul cel mai important în conturarea unor graiuri stilistice regionale distincte, date fiind posibilitățile diferențiate de emitere a sunetelor în raport cu forma instrumentului [2]. Alături de acesta acționează însă și alți factori, care determină o culoare regională aparte, ca de pildă funcția (semnalizare propriu-zisă, cîntatul cu scop magic, cîntatul de plăcere etc.). Cauza nemijlocită de conturare a unor „graiuri stilistice” în cadrul genului aflat în discuție apare deci de natură mai ales tehnică față de acelea care au dus la constituirea „dialectelor muzicale” de cîntec propriu-zis (caracterizate de Bartók Béla)[3]; în mod mijlocit însă, aceeași economie închisă de tip feudal a determinat încetățenirea în anumite regiuni tocmai a anumitor tipuri de buciume.

★

Trăsăturile stilistice generale ale semnalelor de bucium se materializează în :

a) utilizarea unui fragment anumit (relativ restrîns) din șirul armonicelor superioare ;

b) conturarea ingenioasă, din acest material sonor redus, a unor celule și motive melodico-ritmice caracteristice ;

c) succesiunea variată, relativ liberă, a acestor motive și celule organizate în rînduri melodice variabile ca lungime ;

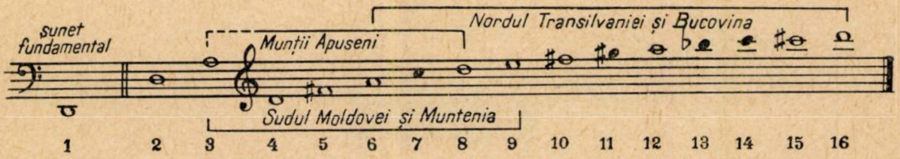
d) încetățenirea (cu anumite excepții) a unei forme de tipul *ABC*, condiționată psihologic de funcția de semnalizare : *A*-ul reprezintă anunțarea începutului semnalului printr-o formulă specifică, *B*-ul semnalul („comunicarea”) propriu-zis, iar *C*-ul o formulă de încheiere ; și

e) tempo rubato.

Elementele enumerate pot fi întîlnite în mai toate semnalele[4], conturate însă în mod diferit și avînd o pondere diferită, în raport cu zona stilistică de proveniență. Trecem la caracterizarea acestor zone.

---

[2] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 43, redă astfel ambitusul și posibilitățile fiecărui tip de bucium în cadrul șirului de armonice superioare (transpus G.H.) :

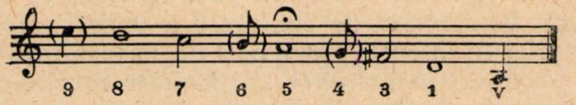


[3] Vezi *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara* (1914) și cele două articole (din 1931 și 1933) despre *Muzica populară românească,* traduse și republicate în : Bartók Béla. *Însemnări asupra cîntecului popular. Cu o prefață de Zeno Vancea,* București, E.S.P.L.A. [1956].

[4] Ne referim doar la piese tipice ; de pildă piesele-melodii de joc au fost excluse din analiză.

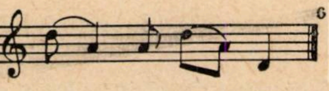
I. ZONA MUNȚILOR APUSENI (ZONA ,,TULNICULUI'')

Semnalele din această zonă utilizează șirul de sunete cuprins între armonicele (3) 4 și 8; acestora le corespunde următoarea *scară*:

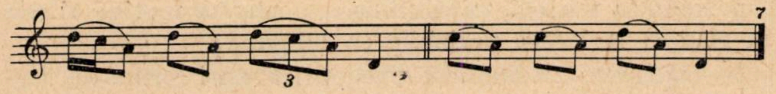


După cum se vede, alături de ,,sunetele reale'' ale scării naturale pot interveni uneori și altele, datorită unor accidente sau tehnici speciale de suflat.

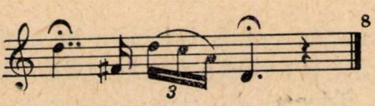
Baza materialului sonor îl constituie un sistem prepentatonic bitonic, respectiv alternanța treptelor-piloni 8-5-1:



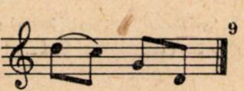
Saltul de cvartă descedentă 8-5 (d^2-a^1) este uneori îndulcit prin intervenția treptei a 7-a (c^2):



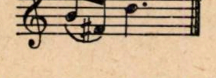
Cel mai important sunet care intervine în cadrul jocului de trepte 8-(7)-5-1 este treapta a 3-a (fis^1, armonica a 5-a):



Cîteodată treptele 5 sau 3 sînt înlocuite printr-a 4-a (g^1):



iar a 7-a printr-a 6-a:



---

[5] Numerotarea de sub portativ se referă la treptele scării și nu la armonicele superioare. Mai notăm că toate piesele, indiferent de zonă, au fost scrise cu sunetul central = d^1.

[6] Mg. 1427 o.

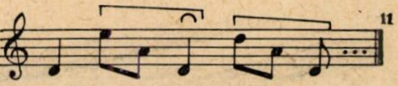
[7] Ibidem.

[8] Mg. 505 c.

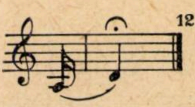
[9] Mg. 1708 e.

[10] Mg. 504 l.

În locul treptei a 8-a întîlnim uneori pe a 9-a :

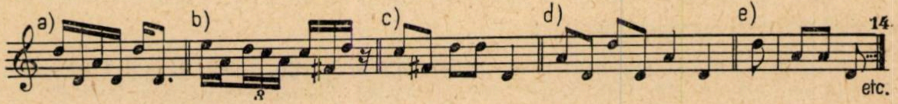


Treapta a V-a (*a*, armonica a 3-a) este mult mai rar utilizată decît s-ar crede. Acest lucru iese mai mult în evidență, dacă privim comparativ materialul din Munții Apuseni cu cel din alte zone. În graiul stilistic al tulnicului, melodiile se mișcă în cadrul octavei 1-8, iar treapta a V-a apare doar sub forma unei anacruze, rolul ei mărginindu-se la fixarea treptei 1 (funcție de dominantă) :



Conchidem deci că semnalele de tulnic se bazează pe o scară prepentatonică cu pieni, de tip major, cu pilonii de bază 8-5-1. Intervin, în ordinea importanței, treptele 7 și 3 ; treapta a V-a apare doar cu funcție anacruzică, de fixare — ca dominantă — a treptei 1, treptele 9,4 și 6 par a se datora unor deficiențe de execuție, iar a 2-a lipsește cu desăvîrșire.

Fantezia cu care tulnicăresele explorează resursele rudimentare ale instrumentului, creînd noi și noi combinații melodico-ritmice, respectiv *formule melodice*, este demnă de admirat. Formulele se bazează — după cum s-a mai arătat — pe jocul treptelor 8-5-1[13], intervenind și restul treptelor scării redate mai sus. Exemplificăm doar cîteva formule melodice, epuizarea lor fiind pe drept cuvînt imposibilă :



Formulele inițiale, cît și cele *finale* se detașează net, în majoritatea cazurilor, de cele mediane. Detașarea lor se concretizează în deosebiri ritmico-melodice, cît și de tempo (adesea ele se cîntă mai rar decît restul piesei). Ele se rezumă uneori doar la un singur sunet, alteori capătă aspect de rînd melodic de sine stătător. Pe lîngă funcția psihologică amintită,

---

[11] Disc. 538 c.

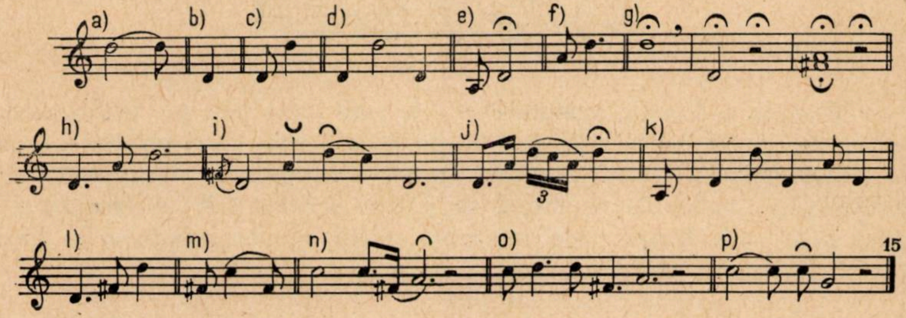
[12] Mg. 2615 e.

[13] Această idee a fost expusă fugitiv, cu ocazia prezentării unei piese, de T. Alexandru, *op. cit.*, p. 303.

[14] a/Mg. 505 c ; b/fg. 5326 c ;c/mg. 1709 b ;d/fg.729 a ; e/mg. 1427 m.

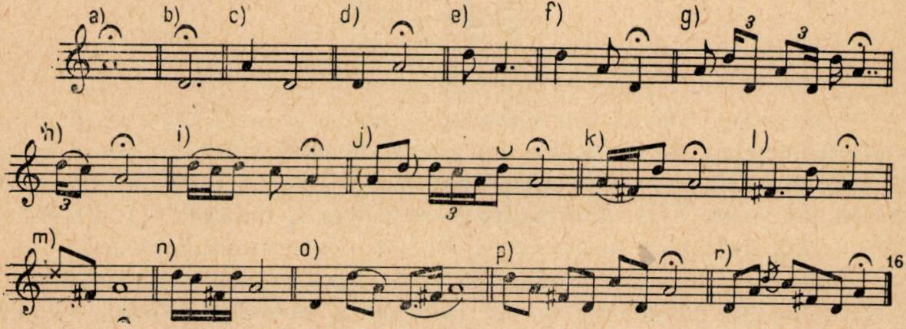
formula inițială mai are rostul de a da siguranță tehnică execuției sunetelor. Cîteva exemple :

1) *formule introductive* :



[15]

2) *formule finale* :



[16]

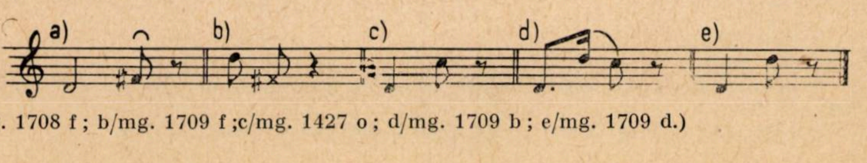
Cadența finală a semnalelelor din Munții Apuseni se situează în majoritatea cazurilor pe treapta a 5-a (a^1) ; deși mai puțin frecvent, se cadențează deseori și pe treapta 1 (d^1)[17]. Terminația rîndurilor melodice (*cadențele interioare*) arată cam aceeași situație ; se adaugă doar posibilitatea cadențării pe 8(d^2). Sunetul cadențial este întotdeauna atins printr-un salt ce variază de la o terță mică la o octavă. Iată cîteva formule cadențiale din această zonă :

---

[15] a/Mg. 505 d, e, mg. 1427 l, m ; b/disc. 538 b, c, fig. 729 a, b, mg. 1709 e, h ; c/fg 5326 c ;d/mg. 505 a ; e/ Ioan R. Nicola, Ileana Szenik, Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical* Partea I, București, Edit. didactică și pedagogică, 1963, p. 280 (nr. 137) ; f/mg. 1709 g ; g/mg. 2615 a ;h/mg. 505 c, mg.1708 f ; i/mg. 1709 b. c ; j/mg. 505 b ;k/mg. 1708 e ; l/mg. 1709 a ; m/mg. 1709 i ; n/mg. 1427 p ; o/mg. 1427 o ; p/mg. 1427 n.

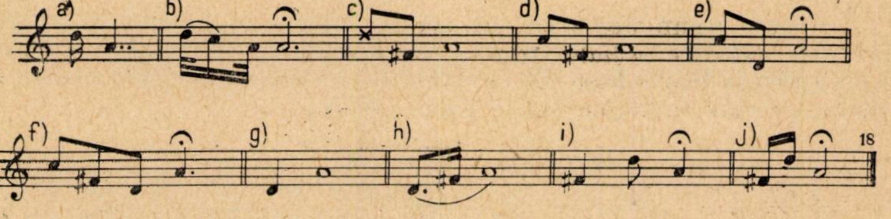
[16] a/Mg. 1427 i ; b/729 a, mg. 2615 a ; c/mg. 1709 g, i ; d/mg. 1427 n, p ; e/fg. 729 c, disc. 538 a ; f/mg. 1708 e ;g/mg. 505 c ;h/mg. 505 e ; i/mg. 1709 a ; j/mg. 505 b, d ; k/ Nicola, Szenik, Mîrza, *op. cit.*, p. 280 (nr. 137) ; l/fg. 729 b ; m/disc. 538 c ; n/ mg. 505 a ;o/mg. 1427 o ; p/disc. 538 b ; r/mg. 1709 e.

[17] Ies din discuție sunetele care urmează unor cadențe și care au un rost vizibil de apogiatură posterioară. Acestea, plasate pe diferite trepte (3,7,8 ș.a.), se pot întîlni în toate zonele stilistice pe care le analizăm. Cîteva exemple :

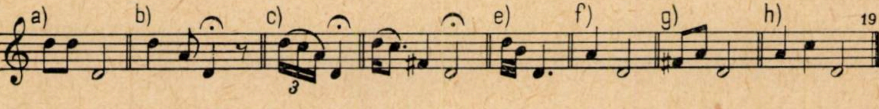


(a/Mg. 1708 f ; b/mg. 1709 f ;c/mg. 1427 o ; d/mg. 1709 b ; e/mg. 1709 d.)

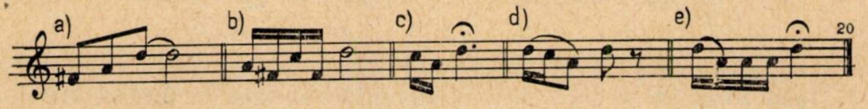
a) *pe treapta a 5-a* (*a*¹) :



b) *pe treapta 1* (*d*¹) :

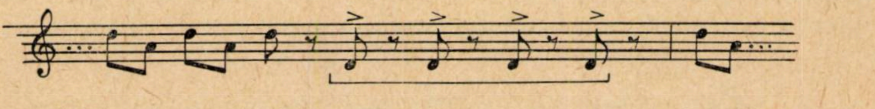


c) *pe treapta a 8-a* (*d*²) :

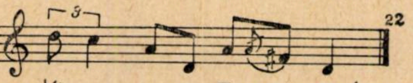


Semnalele zonei Munţilor Apuseni sînt cîntate de obicei într-un *tempo* destul de iute ; valoarea metronomică medie a pătrimii se află în jurul cifrei de 148. În interiorul pieselor se constată dese schimbări de tempo ; de cele mai multe ori este vorba de o înteţire şi -- mai rar, respectiv în cazul formulelor melodice finale — de o încetinire a mişcării.

Mai amintim, spre deosebire de celelalte zone stilistice, prezenţa pieselor cu insinuări onomatopeice. De pildă, piesa ,,A porcilor''[21] cuprinde imitarea grohăitului prin utilizarea unor sunete grave, răguşite, incluzînd zgomote auxiliare sugestive :



cît şi urmărirea sinuozităţilor ritmico-melodice ale unor chemări vocale :



O curiozitate a zonei : din tulnic cîntă femeile (îndeosebi fetele).

---

[18] a/Mg. 505 c ; b/mg. 1427 l ; c/disc. 538 c ; d/mg. 1427 l ; e/disc. 538 b ; f/mg. 1709 e ; g/mg· 1427 n ; h/mg. 1427 o ; i fg. 729 b ; j/mg. 504 l.

[19] a/Mg. 1709 b ;b/mg. 1708 e ;c/mg. 2615 e ; d/mg. 1709 c ; e/mg. 2615 b ; f/mg. 1709 i ; g/mg. 1709 h ;h/mg. 1709 d.

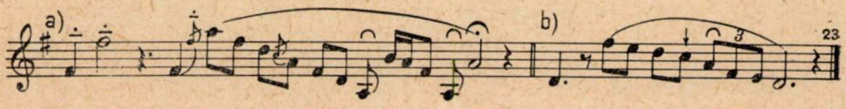
[20] a/Mg. 2615 a ;b/mg. 505 a ; c/mg. 505 d ; d/mg. 1709 c ;e/mg. 505 e.

[21] Disc. 538 b, publicat de T. Alexandru, *op. cit.*, p. 175 (nr. 11). (Transpus G.H.)

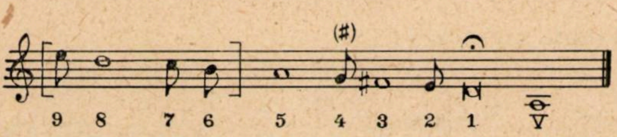
[22] Mg. 1709 e. Piesa este intitulată ,,Chemare— *Vino-ncoace, Toadere* !''

II. ZONA MOLDO-MUNTEANĂ

Primul semn distinctiv al acestei zone este caracterul aparte al *formulei melodice inițiale.* Aceasta are, de obicei, o lungime considerabilă și un ambitus foarte larg. Ea se bazează pe succesiunea coborîtoare a sunetelor pe care instrumentul le poate emite :



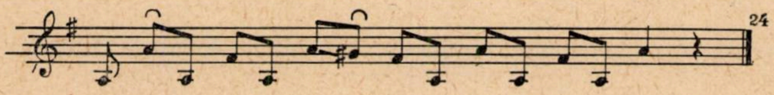
Făcînd abstracție de formulele introductive, *scara* semnalelor din zona discutată se prezintă mult mai concentrată :



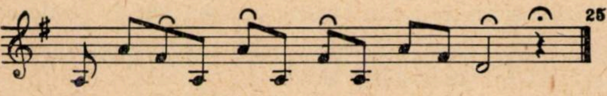
După cum se vede, scara corespunde sunetelor dintre armonicele 3 și 9 (10).

Ambitusul se rezumă — cu mici excepții — la sunetele aflate între treptele V și 5 (*a-a*^{1}).

Spre deosebire de zona Munților Apuseni, aici treapta a V-a are o valoare melodică persistentă; ea se combină cu precădere cu treptele 5 și 3, formînd celule și motive deosebit de plastice. Alternanța continuă, obsesivă, a acestor trei trepte formează o caracteristică a acestor formule și — implicit — și a zonei. Rîndurile melodice bazate pe asemenea formule au îndeobște un caracter deschis, întrebător, lucru ce derivă din omiterea consecventă a treptei 1. Treptele 4 și 6 — deci *g*^{1} (*gis*^{1}) și *h*^{1} — ce intervin cîteodată au o funcție de notă de pasaj sau de apogiatură :



Treapta 1 (*d*^{1}) intervine de cele mai multe ori cu rol cadențial :



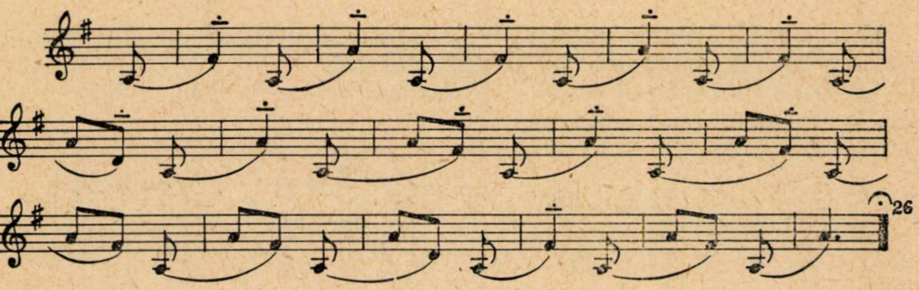
---

[23] a/Mg. 165 h; b/ mg. 1133 f.

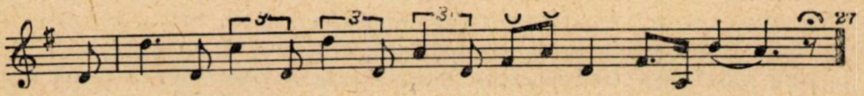
[24] Mg. 1133 c.

[25] Ibidem.

sau şi în cursul rîndului melodic, fără însă să se abuzeze de ea :

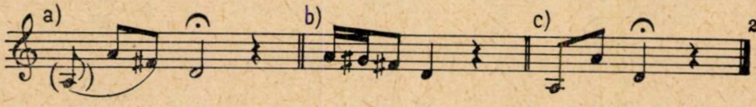

26

În unele rînduri melodice, alternanţa treptelor V-5-3 este înlocuită cu 8-7-(5-6)-1 :


27

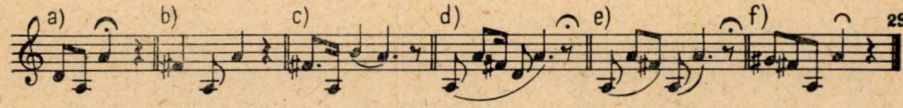
Cadenţele finale sînt plasate de obicei pe prima treaptă (d^1). Treapta a 5-a (a^1) este deseori sunet de *cadenţă interioară*. Exemplificăm cîteva formule cadenţiale uzitate în această zonă :

a) pe treapta 1-a :



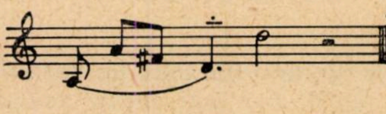
28

b) pe treapta a 5-a :



29

c) pe treapta a 8-a :


30

Mişcarea este în general mai rară decît în cazul semnalelor din Munţii Apuseni (pătrimea = cca.100).

---

[26] Mg. 165 g.

[27] Mg. 1133 f.

[28] a/ Mg. 165 g; b/mg. 1133 e, f; /mg. 1133 e.

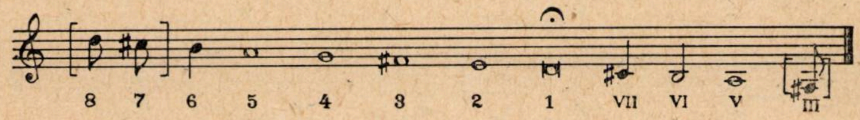
[29] a/Mg. 1133 e; b/mg. 1133 f.; c/mg. 1133 f; d/mg. 165 g; e /mg. 165 g; f /mg. 1133 e.

[30] Mg. 165 h.

III. ZONA NORDICĂ (TRANSILVANIA DE NORD, BUCOVINA)

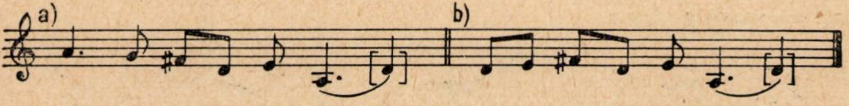
Este o zonă stilistic unitară, deși se întinde peste două provincii cu dezvoltare social-economică în trecut diferită.

Utilizînd un material sonor provenit din șirul armonicelor 6-16, *scara* se concretizează în felul următor :

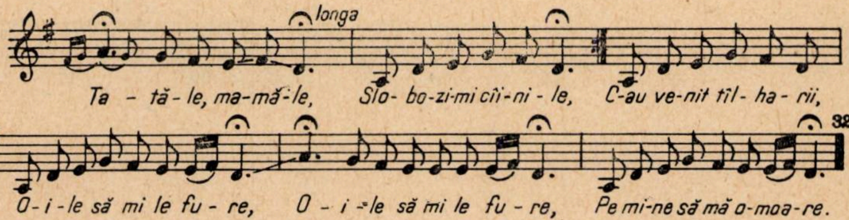


Uzînd de o tehnică specială, se emit uneori și alte sunete (*es*^{1}, *gis*^{1}, *b*^{1})[31] ; în majoritatea cazurilor însă nu se cunosc derogări, nici de la structura scării de mai sus, nici de la *ambitusul* pieselor, concentrat îndeobște în grav, în octava *a-a*^{1}, cu adăugarea eventuală a lui *h*^{1}. Scara propriu-zisă se reduce deci la un *penta(hexa)-cord* major, completat cu treapta a V-a.

Oricare piesă specifică acestei zone poate fi identificată după două formule caracteristice. În realitate este vorba de una singură, schimbat fiind doar capul de motiv, fapt care dă mersului general descedent al formulei prime un aspect mai sinuos, mixt) :



Aceste două motive au fost preluate și în muzica vocală, cunoscutul cîntec maramureșean (textul cu tematică pastorală) „Ină, tată, ină” fiind un bun exemplu în acest sens :


longa
Ta - tă - le, ma-mă-le,
Slo- bo-zi-mi cî-ni - le,
C-au ve-nit tîl- ha - rii,
O-i-le să mi le fu - re,
O - i -le să mi le fu - re,
Pe mi-ne să mă o-moa-re.
32

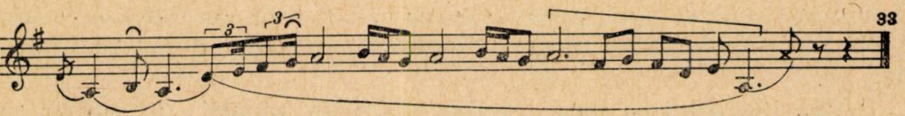
Desigur că semnalele din această zonă ne vor arăta formulele exemplificate în forme mai mult sau mai puțin variate ; esențială va fi însă întotdeauna persistența nucleului format din terța majoră construită pe treapta 1 şi expansiunea acestuia pînă la 5 (sau 4) şi la V. Un exemplu:

---

[31] Vezi mg. 1465 I. l, fg. 13421 b.

[32] Fișa-informații 13498, Buciumi — Șomcuta Mare — Maramureș ; cules și notat de Emilia Comișel, 1953 (informatorul neindicat). Piesa e intitulată „Cîntarea oii”.

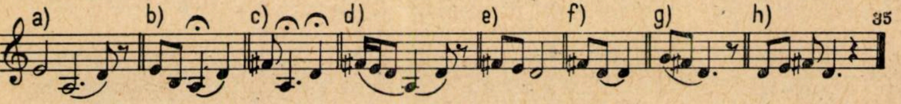
O variantă mai izbutită este cîntată de Victoria Darvai (orig. din Văleni — Șugatag — Sighetul Marmației — Maramureș) ; vezi mg. 595 b, „Horia buciumului”, cules de Em. Comișel. 1955.



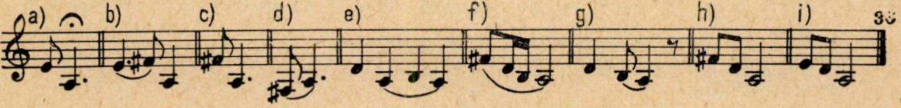
După cum ne arată şi acest ultim exemplu, în multe cazuri *formulele iniţiale* şi *finale* nu se detaşează net de motivele „semnal propriu-zis", ele intrînd toate într-o singură îmbinare improvizatorică vastă. Astfel există piese întregi clădite în primul rînd pe formulele de tip iniţial pe treptele V, 1 şi 5 şi care aduc elementul „semnal propriu-zis" de-abia la sfîrşitul piesei[34]. Faptul îşi găseşte explicaţia în atenuarea în această zonă a funcţiei de semnalizare, predominînd cea de „cîntare".

Cadenţele se centrează pe treptele 1 sau V. Final se cadenţează cu precădere pe 1, deşi nu sînt puţine cazurile de încheiere pe V. (Cadenţa pe V n-am întîlnit-o în celelalte zone!) Exemple:

a) *pe treapta 1-a* :



b) *pe treapta a V-a* :



Tempoul caracteristic : pătrimea = cca. 84, deşi multe piese sînt cîntate mai repede, altele mai rar.

★

Redăm în anexă transcrierile a trei piese, fiecare din ele caracterizînd cîte o zonă stilistică. Se vor observa astfel la semnalul din *Munţii Apuseni* natura detaşată a formulei iniţiale, pregnanţa motivelor clădite pe jocul de trepte 8-(7)-5-(3)-1, sunetele specifice de cadenţă. În schimb, piesa din *zona moldo-munteană* ne frapează de la bun început prin ambitusul

---

[33] Fg. 2179 a.

[34] Vezi mg. 1465 I. n.

[35] a/Mg. 563 i; b/mg. 1465 I. m; c/mg. 1465 I. n; d/fg. 13420 c, d; e/mg. 30 q; f/mg. 1187 h; g/mg. 1187 g; h/fg. 14307 b.

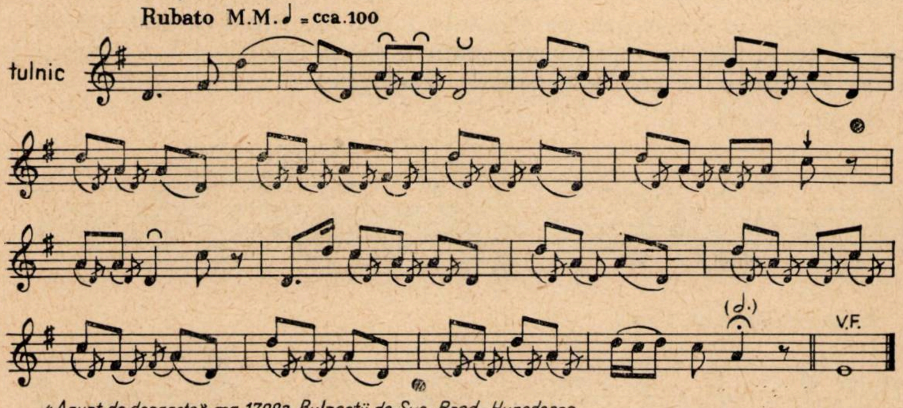
[36] a/fg. 14307 b; b/ibidem; c/fg. 3269 a; d/mg. 1465 I. n; e/ mg. 30 p; f/fg. 14307 b; g/fg. 3269 a; h/fg. 2206 a; i/mg. 30 q.

larg al rîndului melodic iniţial, prin natura sa coborîtoare; ne apare de asemenea caracteristică alternanţa în continuare a treptelor V-5-3 prin ocolirea treptei 1, statornicită de-abia la sfîrşit. În piesa ultimă, exemplificînd *zona stilistică de nord*, motivul specific, bazat pe amplificarea nucleului terţei majore de pe treapta 1, nu lasă nici o îndoială asupra provenienţei ei.

Cotăm identificarea unor „graiuri stilistice zonale'' în cadrul genului de semnale drept o modestă contribuţie la o mai adîncă cunoaştere a unei practici muzicale străvechi a poporului român.

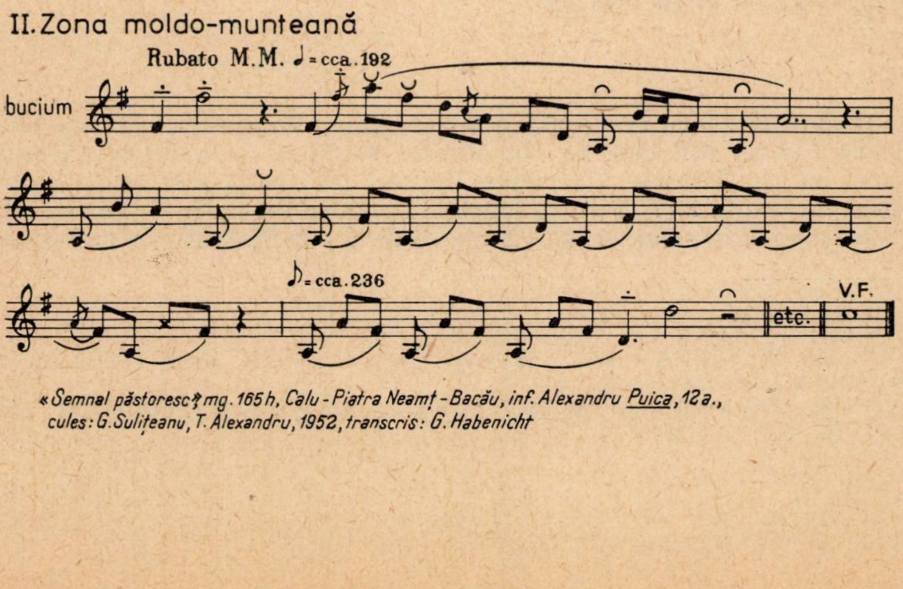
ANEXĂ

I. Zona Munţilor Apuseni



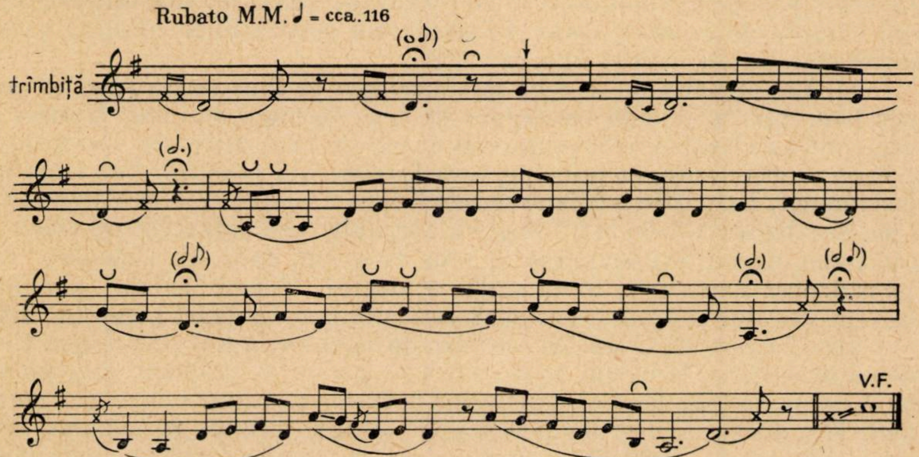
«Anunţ de dragoste», mg.1709a, Bulzeştii de Sus-Brad-Hunedoara, inf. Zoriţa Aslău («a lui Aurel»), 34 a., cules: Em. Comişel, 1960, transcris: G. Habenicht

II. Zona moldo-munteană



«Semnal păstoresc», mg.165h, Calu-Piatra Neamţ-Bacău, inf. Alexandru Puica, 12 a., cules: G. Suliţeanu, T. Alexandru, 1952, transcris: G. Habenicht

III. Zona nordică



«Porneala oilor», mg. 1465 I.m, Sadova-Cîmpulung-Suceava,
inf. Milian Tudorache Coca, 52 a., cules: E. Cernea, 1958,
transcris: G. Habenicht

CARACTÉRISTIQUES STYLISTIQUES ZONALES DES SIGNAUX RENDUS PAR LE COR DES ALPES

Par analogie avec les «dialectes musicaux» établis par B. Bartók dans le cadre du genre du chant proprement dit, l'étude présente les zones stylistiques distinctes d'un autre genre folklorique roumain, celui des signaux du cor des Alpes. Les causes qui ont déterminé la cristallisation de ces divers «dialectes stylistiques régionaux» ont été la variété des types du cor des Alpes aussi bien que leur fonction différente. (Une présentation sommaire des 5 types distincts du cor des Alpes se trouve au commencement de l'étude).

En s'appuyant sur un vaste matériel et sur un grand nombre de faits recueillis dans toutes les régions où le genre est encore vivant, l'auteur établit les zones suivantes aux caractéristiques stylistiques nettement accusées (voir la carte).

I. *La zone des Monts Apuseni.* Celle-ci se caractérise par le poids qui y est détenu par la fonction de signal proprement dite ; cela a mené à une forme (déterminée aussi psychologiquement) du type ABC. (Introduction-Signalisation proprement dite-Conclusion). Les formules introductives et finales, de longueur variable, se distinguent mélodiquement et aussi rythmiquement de la partie médiane. Les cellules et les motifs de celle-ci utilisent, en principe, les sons compris entre les harmoniques 4 et 8 ; donc, leur base est le jeu des degrés 8-5-1, auxquels on peut ajouter aussi les degrés 7, 3 et V (dans l'ordre de leur importance). La cadence finale la plus caractéristique est sur le 5e degré (bien qu'on puisse rencontrer souvent aussi la cadence finale sur le 1er degré). Autres cadences : sur le

1er et sur le 8^{e} degré. (La numérotation commence toujours par le d^1, vu que c'est par lui qu'on a noté dans toutes les pièces le son central, sans tenir compte de la *vox finalis*). Le tempo est relativement rapide ; valeur métronomique du quart : approx. 148.

II. Les signaux de la *zone moldo-valaque* se font remarquer, en premier lieu, par la grande envergure de leur formule initiale. Hormis sa longueur considérable, elle comprend aussi un large ambitus, qui groupe, en ligne déscendante, en principe, tous les sons qui peuvent être émis par l'instrument. La partie médiane se meut dans l'octave V-5 et s'appuie sur le jeu des degrés V-5-3 ; le 1er degré n'apparaît que rarement au cours de la mélodie, mais il est toutefois le plus fréquent dans les cadences. Autres cadences sont sur le 5^{e} ou sur le 8^{e} degrés. Tempo rubato, plus lent que celui des Monts Apuseni (valeur métronomique du quart : approx. 100).

III. *La zone du Nord*. La fonction de signalisation y est presque tombée en désuétude, le dessus ayant été pris par celle de chant proprement dit. A cause de cela, les trois parties de la forme ne se détachent pas nettement. Il y a dans toutes les pièces une certaine formule mélodique, véritable «leitmotiv», cristallisée autour de la tierce majeure construite sur le 1er degré, avec des extensions vers V et 5. Tout comme dans la zone moldo-valaque, la mélodie se meut particulièrement dans l'octave V-5. Les cadences sont sur les degrés 1 et V. Tempo rubato ; valeur métronomique du quart : approx. 84.

Dans l'annexe on peut trouver la transcription de trois signaux illustrant chacun l'une des trois zones mentionnées.

CÎTEVA DATE CU PRIVIRE LA POVESTITUL BILINGV ÎN EUROPA RĂSĂRITEANĂ

JÓZSEF FARAGÓ

În procesul general al corelațiilor pe plan mondial dintre poveștile populare, legătura directă a poveștilor, de la o limbă la alta, o realizează povestitorii bilingvi. Fără ei, nu ar exista circulația internațională a poveștilor, nu ar avea loc permanenta însușire și transmitere a poveștilor de limbi diferite, nici influența reciprocă neîncetată, sau compensația, tendința de egalizare treptată a patrimoniului de povești ale diferitelor popoare.

Nu credem să mai fie necesar a se argumenta detaliat că, în cuprinsul granițelor lingvistice și mai cu seamă în teritorii cu populație mixtă, cunoașterea altei (sau altor) limbi nu este un fenomen sporadic, ci dimpotrivă, destul de general. Zi de zi se întîmplă uneori ca auditoriul să fie compus din persoane de limbi materne diferite și totuși să-l înțeleagă, cu toții, pe povestitor. La fel de frecvente sînt cazurile cînd povestitorul aude și învață în altă limbă povestea pe care ulterior o va nara prelucrată în limba maternă; tot așa, adesea el știe să povestească nu numai în limba maternă, ci și în altă limbă, fie prin faptul că traduce în altă limbă poveștile cunoscute în cea maternă, fie că narează în altă limbă poveștile auzite iarăși în alta.

Predecesorii noștri folcloriști vor fi cunoscut prea bine acest fel de fapte; totuși, am reușit să găsesc foarte puține date directe referitoare la trecutul povestitului bilingv în folcloristica română și maghiară, domenii pe care le cunosc mai bine din folcloristica est-europeană. Chiar puținele mărturii descoperite încep să apară destul de tîrziu, în special după 1930, și constituie, în majoritatea lor, rezultatul cercetărilor efectuate în deceniul din urmă. Întrucît ele sînt adesea eterogene ca limbă și inegale ca valoare științifică, mă voi strădui să le enumăr în ordinea succesiunii geografice, de la est spre vest.

La sfîrșitul secolului trecut, Elek Benedek descoperea, în Bucovina, o poveste populară maghiară adusă din sudul Rusiei de către un cărăuș ceangău[1]. Recent, Ágnes Kovács ne-a prezentat pe Anna Pályuk, de

---

[1] Benedek Elek, *Édes anyaföldem! Egy nép s egy ember története*, Budapesta, 1920, vol. II, p. 18; idem, *Székely tündérország*, Székely népmesék és balladák, Budapesta, 1885, p. 43–48.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 4, p. 277–282, București, 1967

limbă maternă ucraineană [2], excelentă povestitoare în limba maghiară. Folcloristul I.V. Lintur a descoperit doi povestitori ucraineni care şi-au însuşit în limba maghiară, în copilărie, o parte din repertoriul lor din cărţile de poveşti ale lui Elek Benedek[3]. Nu de mult Linda Dégh a publicat cîteva poveşti maghiare pe care povestitoarea Zsuzsánna Palkó le auzise în copilărie, în satul natal din Bucovina, povestite în limba română, respectiv polonă [4].

Şirul datelor din Transilvania îl deschid amintirile lui Ion Agîrbiceanu. Elev fiind la Blaj, în ultimul deceniu al secolului trecut, scriitorul a ascultat cu multă plăcere, mai multe ierni la rînd, un povestitor maghiar numit Minya, care povestea captivant româneşte[5]. Pe la începutul secolului nostru, scriitorul Zsigmond Móricz culegea poveşti în limba maghiară de la un povestitor român din împrejurimile Satului Mare[6]. Adolf Schullerus afirmă că odinioară muncitorii cu ziua, meşteşugarii şi negustorii peregrini din Transilvania — geamgii şi ciubărari români, scîndurari, vînzători de ape minerale, olari şi treierători secui, sîrmari şi negustori slovaci de pînzeturi — îşi plăteau găzduirea prin locurile pe unde umblau, cu poveşti, fapt datorită căruia se desfăşura un îmbelşugat schimb de poveşti dintr-o limbă într-alta [7]. Dumitru Pop a observat într-un sat din apropierea Clujului că pentru auditoriul român povestitorii maghiari traduc în limba română piesele narate [8].

În privinţa Banatului, citim în colecţia lui Alexander Tietz că pe la începutul secolului, prin colibele cărbunarilor din jurul Reşiţei, făceau schimb de poveşti muncitori din Stiria, germani din Szepes, cehi, italieni şi români. În adîncul pămîntului, profitînd de timpul repausului, minerii îşi spuneau poveşti în limbile maghiară, română şi germană [9]. Jaromír Jech atrage atenţia asupra materialului de origine română, maghiară, germană, sîrbă, bulgară şi rusă, din repertoriul povestitorilor cehi din Banat[10].

De curînd, Sámuel Domokos a publicat opt poveşti narate româneşte — şi printre ele două povestite şi în limba maghiară — de către povestitorul român, din Ungaria, Vasile Gurzău[11]. În introducere, semnată de Ágnes Kovács, aflăm şi despre povestitorul János Száger, care în afară de maghiară cunoaşte limbile : ucraineană, polonă, cehă, slovacă şi română, mare parte din repertoriul său compunîndu-se din texte auzite în aceste limbi.

---

[2] Kocsisné Szirmai Fóris Mária, Kovács Ágnes, *Felsötiszai népmesék*, Debrecen, 1956, p. 400.

[3] Kovács Ágnes, *Benedek Elek és a magyar népmesekutatás*, în „Ethn.'', LXXII, 1961, p. 440—441.

[4] Dégh Linda, *Kakasdi népmesék*, vol. I, *Palkó Józsefné meséi*, „Új Magyar Népköltési Gyüjtemény'', vol. VIII, Budapesta, 1955, p. 364, 494—495, 497; Ortutay Gyula, Dégh Linda, Kovács Ágnes, *Magyar népmesék*, Budapesta, 1960, vol. III, p. 1059, şi vol. II, p. 995.

[5] Ion Agîrbiceanu, *Mărturisiri*, în „Revista Fundaţiilor'', VIII, 1941, nr. 12, p. 538; idem, *Minea*, în „Adevărul literar şi artistic'', IX (2 III 1930), nr. 482, p. 4.

[6] Kelemen János, *Móricz Zsigmond, a szerkesztö*, în „Valóság'', III, 1947, p. 586—587.

[7] Adolf Schullerus, *Siebenbürgisches Märchenbuch*, Hermannstadt, 1930, p. 3.

[8] Dumitru Pop, *Din problemele cercetării comparative în folcloristică*, în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai'', Series IV, Philologia, fasc. 2, 1960, p. 145 şi extr., p. 5.

[9] Alexander Tietz, *Das Zauberbründl. Märchen aus den Banater Bergen*, Bucureşti, 1958, p. 300, 192—193.

[10] Jaromír Jech, *Lidové povídky*, în „Český lid'', IL, 1962, p. 165; idem, *Lidové povídky rumunských čechů*, ibidem, L, 1963, p. 343—357 şi extr.

[11] Domokos Sámuel, *Méhkeréki néphagyományok. Vasile Gurzău meséi*, A Magyar Népmesekatalógus Füzetei, vol. 2, Budapesta, 1963, p. I—II.

István Banó a găsit o poveste auzită în limba slovacă şi narată în maghiară[12], apoi Linda Dégh şi Jaromír Jech au studiat repertoriul maghiar şi slovac, în mai mică parte german, al povestitorului Sándor Paulenyák din împrejurimile Budapestei[13]. Péter K. Kovács a asistat la scena cînd un tăietor de lemne slovac, din nordul Ungariei, a citit băiatului său poveşti dintr-o colecţie maghiară[14].

Exemplificarea povestitului bilingv maghiar-croat ne-a oferit-o tot Banó[15]; date mai recente a publicat Ilona S. Dobos[16].

Anna Loschdorfer relatează, în două studii, cîteva cazuri de povestit bilingv maghiar-şvab din regiunea transdunăreană a Ungariei[17]. Recent, Sándor Erdész ne semnalează un muncitor german care, prin 1910, nara în limba maghiară, la Fiume[18].

După cîte ne-am putut convinge, datele enumerate sînt destul de disparate în timp şi în spaţiu. Dintre toţi autorii citaţi, Domokos, precum şi Dégh şi Jech ne-au atras atenţia în mod deliberat şi metodic asupra cîte unui povestitor bilingv. Restul materialului este mai degrabă o contribuţie ocazională, menită să insinueze frecvenţa fenomenului.

Trebuie să subliniem că numărul redus al datelor existente, pînă în momentul de faţă, nu este cîtuşi de puţin o consecinţă a rarităţii povestitului bilingv, ci una a lipsei activităţii de cercetare din acest domeniu. În cadrul Secţiei de etnografie şi folclor a Filialei Cluj a Academiei Republicii Socialiste România — înfiinţată în 1949, concomitent cu Institutul din Bucureşti — s-au studiat dintru început şi legăturile folclorice interetnice. După depistarea unor urme timpurii şi disparate, drept rezultat al muncii noastre de cercetare putem atesta astăzi, prin date certe şi rezultate noi, toate formele legăturii dintre poveşti, printre care şi povestitul bilingv. Vom menţiona cîteva exemple.

Cu ocazia culegerilor efectuate, între 1952—1958, la ceangăii din Moldova, am găsit personal numeroase poveşti învăţate de naratori în româneşte şi repovestite în limba maghiară[19]. Gabriella Vöö a publicat proză tradiţională din Banat referitoare la doi haiduci : maghiarul Sándor Rózsa și românul Petru Mantu. Fie români, fie maghiari, povestitorii bilingvi ai acestor materiale le narează *ad libitum* în românește sau în limba maghiară, ba chiar adesea le amestecă între ele, sub aspect tematic [20]. Hanni Markel a studiat, în împrejurimile Sebeșului, povestitori sași care, pe lîngă limba maternă, narează și în românește [21]. Olga Nagy a efectuat cercetări asupra povestitului bilingv maghiar-român într-un sat cu populația mixtă din Cîmpia Transilvaniei [22], iar de curînd l-a descoperit, în apropiere de Tîrgu-Mureș, pe Gyula Dávid, care povestește la fel de bine în limbile : țigănească, maghiară și română. Personal, efectuînd din 1966 culegerea poveștilor maghiare din zona Rupea, am aflat numeroase date privitoare la povestitul bilingv român-maghiar, săsesc etc.

---

[12] Banó István, *Szlovákul hallott mese magyar elmondásban*, în „Ethn. ”, LIX, 1948, p. 117—120.

[13] Linda Déghová, Jaromír Jech, *Příspěvek k studiu interethnických vlivů v livodém vypravování*, în „Slovenský národopis”, V, 1957, p. 567—608 şi extr.

[14] Kovács Ágnes, *op. cit.*, p. 441.

[15] Banó István, *op. cit.*, p. 117.

[16] S. Dobos Ilona, *Egy somogyi parasztcsalád meséi*, „Új Magyar Népköltési Gyüjtemény”, vol. X, Budapesta, 1962, p. 21.

[17] Loschdorfer Anna, *Bakonyi német (sváb) falvaink szerepe a magyar népi hagyományok megörzésében*, în „Ethn.“, XLVI, 1935, p. 76—79 ; idem, *Veszprémmegyei népmesék*, ibidem, XLVII, 1936, p. 91—104.

[18] Erdész Sándor, *A „Szépmezöszárny“ név eredetéhez*, în „Népr. Közl.“, V, 1960, nr.3—4, p. 187.

[19] Faragó József, *Creangă egyik meséje a moldvai csángó népköltészetben*, în „NyIrK.”, IV, 1960, p. 83—103 şi extr., p. 1—21 ; idem, *Ion Creangă meséi a magyar népköltészetben*, în „Utunk”, XIX (25 XII 1964), nr. 52 (843), p. 8 ; idem, *Eminescu Bolond Kalinjának szabófalvi magyar változata*, în „Igaz Szó”, XII, 1964, p. 834—841.

Pentru a nu mă pierde însă în mulțimea exemplelor, al căror număr s-ar putea spori, voi schița acum contururile a două cercetări de proporții mai vaste.

Una din ele a avut un caracter orizontal. Ani în șir am lucrat la colecția de povești intitulată *Aranyhajú testvérek* [Frații cu părul de aur], editată în limba maghiară — lucrare în care am încercat să prezint reunite și corelativ patrimoniile de povești ale poporului român și ale minorităților naționale [23]. Pe parcursul elaborării n-am pierdut din vedere nici limbile pe care le cunoșteau și le utilizau povestitorii. Conform datelor literaturii de specialitate, conform comunicărilor făcute de culegători și conform experienței mele, toate naționalitățile din țară, și mai cu seamă generațiile tinere, vorbesc bine limba română și, în parte, cunosc și limba unei alte minorități naționale. Astfel, printre sașii din Transilvania, ucrainenii din Maramureș, slovacii din Bihor, sîrbii și germanii din Banat, unii cunosc limba maghiară ; o parte din maghiari vorbesc germana, săseasca, ucraineana, sîrba, slovaca și țigăneasca ; unii turci din Ada-Kaleh întrebuințează sîrba și bulgara ; tătarii și turcii din Dobrogea își cunosc de asemenea reciproc limbile. În numeroase cazuri, căsătoriile mixte dau nuanțe în plus acestei imagini. În toate limbile menționate se practică și povestitul bilingv. Așadar, acesta nu este cîtuși de puțin un obicei rar întîlnit, ci, dimpotrivă, unul destul de frecvent ; atît numai că nu trebuie scăpat din vedere acest lucru cu ocazia activității de culegere.

Cealaltă cercetare are un caracter vertical. În perioada 1961—1963, membrii Secției noastre — în colaborare cu specialiști din București — au cules folclorul românesc și maghiar, pe cît posibil complet, din comuna, cu populație mixtă româno-maghiară, Braniștea, de pe valea Someșului Mare. Principalul scop al cercetărilor noastre a fost, în acest caz, studierea legăturilor și relațiilor reciproce ale folclorului, din trecut și de azi [24]. Printre altele, munca de culegere a avut ca rezultat imprimarea pe bandă de magnetofon a aproape două sute de creații în proză, cu text românesc și maghiar (basme, povești, anecdote, legende, povestiri populare). Am găsit, în satul respectiv, cinci povestitori bilingvi româno-maghiari : un român (Emanoil Pop, 48 ani) și patru maghiari (Lajos Trombitás, 88 ani ; Lajos Móra, 50 ani ; Elemér Kiss, 35 ani și István Székely, 29 ani).

---

[20] Vööné Zattler Gabriella, *Omori néphagyományok Rózsa Sándorról és Petru Manturól*, în „NyIrK.”, VIII, 1964, p. 59—68 și extr., p. 1—10.

[21] Hanni Markel, *Proză populară românească la populația săsească din Păuca-Sebeș*, Comunicare prezentată la Sesiunea de etnografie și folclor, București, 6.X.1965.

[22] Olga Nagy, *Variantele maghiare ale snoavelor Păcală în repertoriul din Buza*, Comuniare prezentată la Sesiunea de etnografie și folclor, București, 6.X.1965.

[23] Faragó József, *Aranyhajú testvérek. Romániai népmesék*, București, 1964 ; idem, *Probleme privind alcătuirea unei colecții de povești populare din România*, Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Societății de științe istorice și filologice din Republica Socialistă România, Filiala Cluj, 20.XII.1964.

[24] George Sbârcea, *Monografia folclorului dintr-un sat*, în „Tribuna”, IV (1.XI.1960), nr. 35 (187), p. 11 ; Mihai Pop, *Studierea legăturilor folclorice româno-maghiare*, în „Revista

Deoarece la Braniștea am studiat sistematic, de la început pînă la sfîrșit, povestitul bilingv, am reușit să-i punem în lumină și unele aspecte care depășesc observațiile și constatările anterioare. De curînd, József Faragó, Doina Truța și Gabriella Vöö au terminat monografia povestitului bilingv româno-maghiar de la Braniștea, lucrare din a cărei tematică voi indica, în cele de mai jos, cîteva probleme.

Cum își însușesc povestitorii — încă din fragedă copilărie — a doua limbă, devenind povestitori bilingvi ? În ce limbă obișnuiesc ei să nareze, ținînd seama de componența lingvistică a auditoriului, de limbile cunoscute acestuia și de cerințele sale ? Cum traduc ei textele poveștilor și cum se luptă cu tălmăcirea fragmentelor versificate, a formulelor uzuale, a jocurilor de cuvinte și a onomatopeilor — atît de greu traductibile ? Cum se formează cele trei părți ale repertoriului bilingv : poveștile pe care le narează cu ușurință pe ambele limbi, cele povestite numai în limba maternă, pentru că nu le poate traduce în altă limbă și, în sfîrșit, cele narate numai în altă limbă, deoarece nu le poate reda în cea maternă. Ce deosebiri de conținut și de formă există între textele bilingve ale aceleiași povești ? În ce măsură încep să se valideze trăsăturile specifice naționale ale celor două patrimonii de povești, pe această treaptă—cea mai directă — a preluării și predării materialului ?

Cu suprafața sa relativ mică și cu bogăția relativ mare a diferitelor limbi și graiuri, sud-estul european reprezintă, pe continentul nostru, regiunea clasică a povestitului bilingv sau poliglot. Evaluînd fenomenele acestui povestit, îmbogățim cu contribuții specifice, autohtone, rezultatele folcloristicii europene și universale.

QUELQUES DONNÉES SUR LE RÉCIT BILINGUE EN EUROPE ORIENTALE

L'auteur part de la thèse selon laquelle la liaison *directe* des contes, d'une langue à l'autre, se réalise par *les conteurs bilingues*. En faisant une énumération bibliographique des données relatives à ce phénomène, disper-

---

de folclor", VII, 1962, nr. 1—2, p. 166 ; Doina Truța, Vöö Gabriella, *Din activitatea Secției Cluj a Institutului de folclor*, în „Revista de folclor", VII, 1962, nr. 3—4, p. 111 ; József Faragó, *Povestitori bilingvi româno-maghiari din Braniștea*, Comunicare prezentată la Institutul de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, București, 20 IV 1963, precum și la a patra sesiune științifică a Societății de științe istorice și filologice din Republica Socialistă România, București, 7 I 1964 ; Gabriella Vöö, *Povestitul în limba maghiară la Braniștea. Povestitorii și repertoriul lor*, Comunicare ; Doina Truța, *Sechei Machedon, povestitor din Braniștea*, Comunicare (ambele comunicări prezentate la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, Bucureștii 2 XII 1963) ; Gabriella Vöö, *Transpunerea artistică a poveștilor populare de către un povestitor bilingv*, Comunicare prezentată la Secția de etnografie și folclor a Academiei Republicii Socialiste România, Filiala Cluj, 4 V 1966.

sées en temps et en espace et ayant une valeur scientifique inégale, il présente des témoignages du territoire de l'Ukraine, de la Roumanie, de la Hongrie, de la Yougoslavie jusqu'à Fiume, attestant le récit bilingue ou même trilingue en ukrainien, polonais, roumain, hongrois, saxon de Transylvanie, allemand, souabe de Hongrie, slovaque, bulgare, serbe, croate, slovène et italien.

Le phénomène en question est étudié systématiquement par la Section ethnographique et folklorique de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Filiale de Cluj, dès sa fondation en 1949.

Après avoir présenté quelques résultats partiels, l'auteur insiste sur deux actions plus vastes entreprises dans cette direction. La première c'est la publication du recueil *Aranyhajú testvérek* [Les frères aux cheveux d'or, Bucarest, 1964] qui groupe les contes populaires roumains de même que ceux qui appartiennent aux minorités nationales, en signalant une série de données nouvelles concernant les conteurs bilingues ou polyglottes de la Roumanie. L'autre action c'est la monographie folklorique du récit bilingue roumain--hongrois d'un village transylvain ayant une population mixte, Braniştea. Les recherches ont été effectuées en 1961—1963 par un groupe de folkloristes de Cluj et de Bucarest, la monographie ayant été rédigée par József Faragó, Doina Truţa et Gabriella Vöö.

PURTATELE DE FETE DE PE VALEA TÎRNAVELOR

ANCA GIURCHESCU

În folclorul coregrafic românesc au o incontestabilă preponderență dansurile a căror melodie este executată instrumental și care în anumite zone sînt însoțite de versuri recitate sau cîntate[1].

În acest context Purtatele de fete formează, pe baza caracterelor lor specifice, o categorie aparte. Străbătute de un profund fior liric, aceste dansuri reunesc, într-o subtilă țesătură, mișcarea dansantă cu melodia și versurile cîntecelor pe care le intonează dansatoarele înseși. Puternicul caracter sincretic al acestor creații a impus din punct de vedere metodologic studiul concomitent al celor trei genuri, o serie de particularități structurale sau cu caracter expresiv putînd fi înțelese numai prin prisma corelației complexe între dans și melodie în primul rînd [2].

Purtatele de fete, în cadrul cărora trebuie să subliniem componența exclusiv feminină, sînt astăzi cunoscute în special în centrul și într-o măsură în nordul Transilvaniei.

Zona lor de maximă frecvență este relativ restrînsă, ea putînd fi înscrisă între punctul de confluență al rîurilor Tîrnava Mică și Tîrnava Mare și o linie imaginară care ar uni orașul Tîrnăveni de Mediaș. Desigur, anumite tipuri, sau variante, ale acestei categorii depășesc limitele zonei, dar complexitatea, frecvența și vitalitatea lor scad treptat cu cît ne îndepărtăm de nucleul central.

Deoarece restrîngerea în timp a zonelor de răspîndire a unor categorii de dansuri foarte vechi constituie un aspect tipic al procesului de evoluție[3], ne putem pune întrebarea dacă și în acest caz nu ne aflăm în fața unui fenomen similar. Din păcate, insuficiența documentelor istorice care să ateste existența acestor dansuri într-un trecut mai îndepărtat îngreuiază elucidarea problemei. Totuși, semnalăm ca pe o însemnare demnă de luat în seamă cea făcută de poetul maghiar Avram Barcsay (mort în 1806,

---

[1] În Oltenia subcarpatică întîlnim și forme în care acompaniamentul instrumental este însoțit de cîntecul vocal în execuția unuia dintre muzicanți (Sîrbă și Horă).

[2] Acest articol reprezintă un fragment dintr-un studiu mai amplu asupra Purtatelor de fete. El va fi urmat de publicarea în continuare a unui studiu muzical realizat de Josif Herțea și de analiza textelor realizată de Constantin Eretescu.

[3] Exemple oferă Danțul din Pădureni, reg. Hunedoara sau De tare (Muntenește) din Vrancea, dansuri care în trecut au avut o arie de răspîndire mult mai vastă.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 4, p. 283–297, București, 1967

în satul Cioara, reg. Hunedoara), care amintește de „bătuta fetelor române care l-a desfătat în copilărie"[4].

Rămîne așadar, ca pe baza materialului cercetat să încercăm în primul rînd determinarea categoriei și tipurilor componente, iar în cele din urmă să trecem la încadrarea acestei categorii în contextul dansului popular românesc.

I. FUNCŢIONALITATEA ŞI COMPLEXUL DE VIAŢĂ[5]

Purtatele de fete fac parte din fondul tradițional al repertoriilor de dans locale. Frecvența ridicată în cadrul diferitelor ocazii de joc, procesul continuu de înnoire pe baza variantelor sînt dovezi concludente ale vitalității acestor dansuri.

Diferitele informații, ca și fișele de observație directă, atestă prezența Purtatelor de fete atît în cadrul repertoriului de nuntă, cît și la șezătoare sau la hora satului. Ele au loc în pauzele dintre suitele de dansuri locale („cicluri"), înainte de începerea „jocului" sau (ceea ce se întîmplă mai rar) în timp ce băieții joacă Fecioreasca.

Subliniem funcția social-distractivă pe care o au Purtatele de fete în această zonă, chiar și atunci cînd le întîlnim în cadrul ceremonialului nunții.

Lirice în esență, ele au o desfășurare liniștită, nelipsită însă de un anumit dinamism interior. Prin atmosfera lor generală aceste dansuri contrastează vădit cu restul repertoriului, format din dansuri mixte și bărbătești de mare virtuozitate. Profundul lirism pe care aceste dansuri îl degajă este subliniat atît de melodia, cît mai ales de textele cîntecelor ce le însoțesc[6].

II. DETERMINAREA ŞI CARACTERIZAREA TIPURILOR

Cunoscute în general sub denumirea globală de Purtate, Purtate de fete, Purtate de drăguț sau Bătute, tipurile și în cadrul lor variantele poartă de la sat la sat diferite denumiri. Mai mult decît atît, denumirile circulă chiar de la un tip la celălalt, fapt care ne-a obligat să stabilim în mod deliberat, în cadrul studiului, numiri convenționale care să desemneze tipurile și subtipurile existente.

Analiza materialului a pus în evidență existența a trei tipuri principale, și anume : 1) *tipul Coconiță*; 2) *tipul Purtată*; 3) *tipul Bătută*. În cele ce urmează vom încerca o scurtă caracterizare a fiecărui tip, bazîndu-ne pe rezultatele studiului analitic al morfologiei și structurii dansurilor.

---

[4] A. Veress, *Bibliografia româno-ungară*, vol. II, București, 1931—1935; Avram P. Tudor, *Teme românești în poezia lui A. Barcsay*, București, 1936.

[5] Ne vom referi exclusiv la rezultatele cercetărilor întreprinse asupra formei actuale a Purtatelor de fete, zona cercetată fiind cea a văii Tîrnavelor : Căpîlna (1957, 1959, 1963), Tătîrlaua (1957, 1963), Feisa (1963), Blăjel (1963), Șeulia (1958). Informații deținem și din următoarele localități : Baia, Boian, Crăciunel, Tăuni, Făget, Chezlăr, Bazna, Cetatea de Baltă, Cornești, Adămuș, Păucea, Carașul Românesc, Bobohalma, Crăiești, Bort, Dîrlos.

[6] C. Eretescu, *Observații privind textele cîntecelor de joc de pe Tîrnave* (mss).

1) *Tipul „Coconiță”.* În cadrul categoriei dansurilor de fete însoțite de cîntec vocal, tipul Coconiță se singularizează prin aproape totalitatea trăsăturilor sale[7].

Este demn de observat faptul că în satele în care tipul de Purtată și Bătută are o maximă frecvență (Căpîlna și într-o măsură Feisa), Coconița este dansată sporadic și uneori în variante netipice. În schimb, în punctele cele mai depărtate de nucleul central al zonei de răspîndire a Purtatelor și Bătutelor persistă doar tipul Coconiță[8]. Așadar, dansurile aparținînd acestui tip prezintă cea mai mare arie de răspîndire.

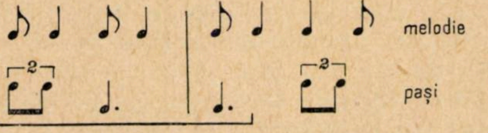
Coconița se desfășoară în formație de cerc închis, dansatoarele prinzîndu-se cu brațele încrucișate la spate. Cînd numărul participantelor este mai redus, se folosește și ținuta lanț de brațe (Blăjel, Șeulia, Crăciunel).

Spre deosebire de Purtate, la care predomină deplasarea spre dreapta, la Coconiță mișcarea se desfășoară în general spre stînga. Ne oprim asupra acestei caracteristici care poate constitui unul din argumentele unei vechimi mai mari a acestor dansuri și poate a originii lor rituale.

Ca mișcare generală Coconița are un aspect legănat, lent, aproape reținut.

Cele mai multe din melodiile culese se desfășoară în măsura de 6/8, în tempo moderat. Mișcările, urmărind îndeaproape accentele metrice ale melodiei, se organizează în majoritatea cazurilor în următoarea formulă ritmică : 𝅘𝅥𝅮 ♩ ♩. ♩. (Tătîrlaua, Tăuni, Blăjel).

Unele variante ale acestei formule ridică problema unui raport irațional din punctul de vedere al suprapunerii ritmice a pașilor pe melodie. Astfel atît la Tătîrlaua, cît și la Feisa, dansatoarele execută primii pași aproape neaccentuați, pe valori egale ca durată sub formă de duolet.



Cel mai frecvent motiv constituit pe aceste osaturi ritmice cuprinde pași simpli, executați în deplasare spre stînga[9].

$$a = s\,\overleftarrow{D\ S.}\ \ \overrightarrow{D.}\ ;\quad a_1 = \overset{2}{\overline{sd}}\ \ \overleftarrow{S.}\ \overrightarrow{D.}$$

Subliniem ca o particularitate importantă a acestui tip neconcordanța dintre motivele coregrafice și fraza melodică, aceasta din urmă fiind formată din 2 măsuri, în timp ce motivul de bază al dansului e construit pe o măsură și jumătate.

Structura dansului aparținînd tipului Coconiță este extrem de simplă. Astfel în unele exemple forma dansului este dată de ***înlănțuirea***

---

[7] Dansurile incluse în acest tip poartă următoarele denumiri locale : Purtată (Tătîrlaua, Feisa), Bătută sau De-alatul (Căpîlna), Coconiță sau Tropčoe (Blăjel), Largul (Crăciunel, Tăuni), Brîul (Șeulia, Hoghilag, Paloș, Copșa Mare).

[8] Blăjel, Șeulia, Paloș, Copșa Mare, Crăciunel, Veza, Hoghilag, Giacăș, Valhid.

[9] Credem că este interesant să relevăm asemănarea mare dintre acest motiv și cel al dansului de largă răspîndire, Sîrba.

motivelor omogene (a^n). Subliniem că în acest caz fiecare vers al cîntecului este repetat, astfel încît strofa muzicală cuprinde 4 versuri, într-o simetrie perfectă. Cele mai frecvente exemple însă [10] relevă un aspect particular ce conferă un plus de originalitate tipului.

În aceste cazuri cîntecul care însoțește dansul are strofele formate doar din 3 versuri (primul repetat, al doilea fără repetiție), pe durata lor executîndu-se lanțul motivic de bază. Pauza vocală, intervenită prin lipsa celui de-al partulea vers, este completată coregrafic prin pași executați *ad libitum*. În unele exemple dansatoarele continuă pe acest gol melodic o variantă ritmică a motivului inițial $a_2 = \overbrace{sd}^{2}\ S\,d$

În cele mai multe cazuri însă, lanțul motivic este întrerupt de un șir (variabil ca lungime) de celule formate din doi pași alăturați $\cancel{a}_1 = \overbrace{sd}^{2}$

Așadar, din punct de vedere structural, aceste variante constau din înlănțuirea succesivă a două fragmente, dintre care primul (avînd ca unitate de bază motivul) are o dimensiune fixă egală cu lungimea celor 3 versuri (6 măsuri). Cel de-al doilea fragment (avînd ca unitate de bază celula) este foarte variabil dimensional. În exemplul de față el oscilează între 2 și 7 repetări ale celulei constitutive

$$A(a_1^{\overset{4}{=}}) + \cancel{a}_1^{\overset{2}{=}} + A(a_1^{\overset{4}{=}}) + \cancel{a}_1^{\overset{3}{=}} + A(a_1^{\overset{4}{=}}) + \cancel{a}_1^{\overset{4}{=}} + A(a_1^{\overset{4}{=}}) + \cancel{a}_1^{\overset{7}{=}} + A(a_1^{\overset{4}{=}}) + \cancel{a}_1^{\overset{10}{=}} \quad \text{(Tătîrlaua)}^{11}.$$

Amintim de asemenea că în variantele cristalizate (în special cele organizate pentru scenă) [12] fragmentul executat fără melodie cuprinde întotdeauna 2 măsuri, ceea ce corespunde dimensiunii versului absent. Fără îndoială suspensia în acompaniamentul vocal, ca și alternarea în mișcare a măsurii de 6/8 cu pași egali, aproape neaccentuați, uneori în măsura 2/4, măresc valențele expresive ale dansului.

În cele ce urmează vom încerca să analizăm pe scurt aspectele care decurg din unitatea sincretică a melodiei, textului și dansului.

O primă observație se referă la faptul că aproape toate aceste dansuri au mișcări extrem de simple, strîns dependente de ritmul melodiei, evoluînd într-un tempo lent. În cadrul exemplelor studiate de noi, atît melodia cît și motivul coregrafic nu se modifică în cursul aceluiași dans. În schimb, textele cîntecelor, rareori închegate poetic, reprezintă rezultatul unui act de creație spontan, prin combinarea variată a unor motive cu circulație mai largă [13]. Deci, elementul mereu schimbător în desfășurarea dansului îl constituie textul.

Execuția dansurilor însoțite de cîntecul vocal cere așadar, din partea interpreților, un efort sporit, prin dispersarea atenției spre cele trei componente : mișcare, melodie și în primul rînd text. Cum se realizează în aceste condiții participarea întregului grup la dans? Dacă încercăm o raportare, chiar foarte sumară, la formele de dans însoțite de cîntec, cunoscute în istoria dansului sau în folclorul altor popoare, se desprind modalități diferite.

---

[10] În special cele din Tătîrlaua și într-o măsură Feisa.

[11] În cîteva exemple pașii simpli apar la începutul dansului ca o introducere.

[12] Satul Tătîrlaua.

[13] Eretescu C., *lucr. cit.* — Se poate observa de asemenea faptul că dansurile se opresc în momentul cînd participantele nu mai pot adăuga textului versuri noi.

Scriitorul grec Lucian (sec. II) notează că inițial melodiile ce însoțeau dansul erau executate de dansatorii înșiși, dar din cauza dificultății respirației, ,,care făcea ca partea vocală să fie întreruptă și deformată, s-a separat cîntărețul de dansatori, el fiind la mijloc'' [14].

La începutul evului mediu sînt cunoscute ,,les Caroles'', dansuri de femei (uneori mixte), la care primul vers (sau cuplet) era cîntat de un conducător (,,pre-chantre'') [15], ca și vechile dansuri germane conduse de un ,,Vorsänger'' [16]. Același sistem de acompaniament vocal — dialogat cu grupul — este și astăzi cunoscut, de exemplu în unele jocuri de copii, la dansurile neoelenice [17], la dansurile de femei slovace [18] (Chorovody și Kolesa), ucrainene și iugoslave [19].

Un alt sistem larg răspîndit este cel al cîntecului antifonic, pe două grupe, cea de-a doua repetînd în general versul expus de primul grup (greci, bulgari, iugoslavi, aromâni) [20].

Dar tipul Coconiță și în general toate Purtatele de pe valea Tîrnavelor nu cunosc aceste procedee, proprii, credem, acelor creații populare în care dansul cu cîntec are o tradiție și o vitalitate mare.

Dansurile aparținînd tipului Coconiță au forma cea mai simplă, a cîntecului în grup omogen, cu unica mențiune că femeia care cunoaște texte mai multe sau mai bine începe prin a cînta înainte unul sau două cuvinte. În acest caz pașii intermediari își găsesc o justificare funcțională : ei constituie un timp de repaus vocal necesar reglării respirației, dar mai ales dau posibilitatea jucătoarelor de a-și concentra întreaga atenție asupra textului care va urma. Numai astfel ne putem explica faptul că în multe exemple, atunci cînd este vorba de un text bine cunoscut, pașii intermediari cuprind 2—3 celule ; în cazul în care motivul poetic este mai puțin cunoscut, numărul repetărilor crește. În forme mai mult sau mai puțin variate, pașii intermediari (fără acompaniament vocal) sînt întîlniți și în dansurile de femei din Slovacia [21], Ungaria [22], Iugoslavia [23] sau la aromâni [24].

---

[14] Solon Michaelidis, *Dansul cîntat grecesc*, în ,,J. of Inter. Folk Music Council'', vol. VIII, 1956, p. 37—39.

[15] M. Louis, *Le Folklore et la danse*, Paris, 1958, p. 64.

[16] Richard Wolfram, *Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*, Salzburg, 1959.

[17] Solon Michaelidis, *op. cit.*

[18] Jana Kovalčiková — Frantisek Poloczek, *Slovenské l'udové Tance*, Bratislava, 1955, p. 93 — 117.

[19] Ljubica și Danica S. Janković, *Narodne igre*, vol. III, Belgrad, 1939.

[20] Acest sistem de cîntec este cunoscut și în colindele românești (Valea Dunării, Pădureni, Bihor). Facem această observație deoarece credem, deocamdată ipotetic, că în trecut colindele au fost însoțite de dans.

[21] Cu aceeași funcție, accentul căzînd în acest răstimp pe mișcare, ce devine mai variată, mai dinamică.

[22] Doar la trecerea de la o melodie la alta.

[23] Ljubica și Danica S. Janković, *op. cit.*

[24] Beidahud, r. Babadag.

Sîntem convinşi că paşii intermediari apăruţi iniţial cu o funcţionalitate precisă au căpătat prin tradiţie, în decursul timpului, o anumită stabilitate, integrîndu-se în însăşi structura dansurilor. Ei au de asemenea un important rol artistic.

Tipul Coconiţă cuprinde şi un subtip pe care l-am studiat în comunele Căpîlna, Şeulia, Feisa şi Tătîrlaua şi care îl vom denumi ,,De-a latul'' Păstrînd aceeaşi formaţie şi ţinută ca şi Coconiţa, în dansul De-a latul mişcarea evoluează spre dreapta. Dar deosebirea fundamentală constă în faptul că toate melodiile ce însoţesc dansul sînt cîntate în 2/4. Motivele ritmico-cinetice construite pe o măsură şi jumătate sînt foarte apropiate de cele ale Coconiţei. De asemenea în dansul De-a latul nu intervin paşi intermediari executaţi în afara melodiei.

2) *Tipul ,,Purtată''*. În satele cercetate, dansurile aparţinînd acestui tip sînt cunoscute sub următoarele denumiri : Purtata [25] (Căpîlna şi Feisa) Bătuta (Crăciunel), Bătută pe două mîini (Tătîrlaua).

Purtatele pot fi considerate ca făcînd parte din categoria dansurilor de grup *în formaţie de cerc*, fie că această formaţie este folosită de la începutul jocului, fie că dansul început în coloană trece pe parcursul desfăşurării sale la cerc.

Evoluţia spaţială a dansului se înscrie într-o deplasare lentă, discontinuă spre dreapta. Această discontinuitate este determinată de structura diferită a grupelor de motive care compun dansul. Ea alternează faze ce se execută aproape pe loc cu altele ce cuprind o amplă înaintare.

Modul de a se prinde dansatoarele între ele constituie o particularitate caracterizantă a acestui tip. Orientate oblic pe direcţia de deplasare, dansatoarele îşi înlănţuie braţele la nivelul cotului. Această ţinută conferă o deosebită coeziune întregului grup şi o mare omogenitate mişcărilor, ea fiind organic legată de tehnica şi stilul dansului.

Nu numai în cuprinsul tipului pe care-l analizăm, dar chiar al întregii categorii, elementele cinetice au o gamă redusă. Ele cuprind combinaţii de paşi simpli, paşi de contratimp şi bătăi.

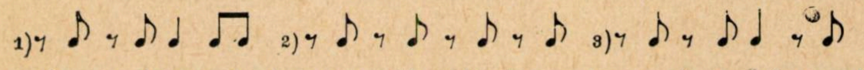
Pentru înţelegerea bazei de mişcare a impresionantei corelaţii ritmice între dans şi melodia cîntată, subliniem caracterul particular al pauzelor în cazul paşilor de contratimp. Numai din punctul de vedere al percepţiei sonore, pauzele pot fi considerate ca o totală lipsă de acţiune. De fapt, ele reprezintă un element cinetic, cu caracter expresiv, corespunzînd din punct de vedere biomecanic unei contracţii muşchiulare ce susţine mişcarea lentă a piciorului prin aer. Astfel pasul de contratimp, prin succesiunea uniformă de contracţii şi relaxări, capătă aspectul unei curgeri line şi continue.

În ceea ce priveşte aspectul ritmic al mişcărilor, trebuie să subliniem de la început relaţiile de mare subtilitate existente între ritmul dansului şi cel al melodiei. În general, ritmului asimetric al cîntecelor de joc îi corespunde asimetria ritmică a mişcării. Cu toate acestea în cazul fragmentelor ce cuprind o succesiune de paşi în contratimp dansatoarele suprapun ritmului asimetric al melodiei ritmul devenit binar al pașilor[26].

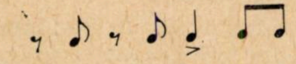
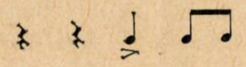
---

[25] În limbajul local ,,a te purta'' înseamnă a merge, a păşi, expresie folosită în special în legătură cu dansul : ,,feciorul poartă fata'' (o plimbă în cerc) sau ,,fetele se poartă în jurul băieţilor'' (se plimbă în jurul lor) etc. Într-o anumită măsură denumirea explică şi caracterul mişcării lin, lent, liniştit.

Formulele ritmice de bază în tipul Purtată sînt următoarele[27]:



așadar, variante ale unui singur motiv ritmic — care păstrează neschimbată celula inițială. Formula ritmică 1 are cea mai mare frecvență în cadrul tipului. Ea nu este totuși și cea care caracterizează din punct de vedere ritmic tipul respectiv deoarece o găsim aproape în toate dansurile din repertoriul acestei zone. Specifică tipului Purtată poate fi considerată formula ritmică 2, în totalitate bazată pe contratimp.

Accentele ritmice ale pașilor, strîns legate de caracterul mișcării, cad întotdeauna pe timpul lung, respectiv pe pasul executat pe valoare de pătrime . Datorită acestui fapt, în toate variantele dansul nu începe decît pe a doua măsură muzicală, o dată cu pasul accentuat . În cazul formulelor de contratimp accentele sînt abia perceptibile, mișcarea avînd o curgere lină, aceasta constituind un aspect propriu Purtatelor[28].

Din punct de vedere structural dansurile aparținînd tipului Purtată sînt compuse din două fragmente: introducerea și dansul propriu-zis. Unitatea materialului cinetico-ritmic (motive comune) atenuează într-o măsură contrastul dintre ele. Totuși delimitarea celor două fragmente se bizuie pe următoarele criterii:

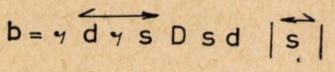
— introducerea nu se execută decît o singură dată, în timp ce partea a doua se reia *ad libitum*;

— structura internă a celor două fragmente este diferită, datorită modului de organizare variat al motivelor;

— la reluarea dansului introducerea poate fi uneori modificată, în timp ce dansul propriu-zis rămîne neschimbat;

— introducerea are o funcție evidentă de acomodare, în sensul omogenizării mișcărilor și al stabilirii unei intime corelații cu melodia.

Unitățile structurale de bază, motivele, sînt în cadrul acestui tip în număr de 4:



— cel mai important sub raportul frecvenței.

Din punct de vedere funcțional el are în primul rînd rol de motiv principal, dar și introductiv.

---

[26] În alte cazuri ritmul melodiei este cel care devine oscilant, trecînd de la măsurile de 10/16 la 2/4, poate sub influența mișcării ce tinde spre o anumită egalizare în cadrul sistemului binar.

[27] Pentru simplificarea analizei, vom folosi sistemul ritmic binar, deoarece în mișcare timpii lungiți variază de la caz la caz.

[28] În variantele de la Căpîlna, sub influența transpunerii scenice, se accentuează puternic, demonstrativ, fiecare pas.

$c = \text{ч}\, d\, \text{ч}\, s\, \text{ч}\, d\, \text{ч}\, s$ — provenit din repetarea identică a primei celule a motivului a, are rol de motiv principal. $d = \text{ч}\, \overleftrightarrow{s\, \text{ч}\, d}\ \overset{+}{S}\, \overset{\prime}{d}\, \overleftrightarrow{\overset{\prime\prime}{d}}$

$d_1 = \text{ч}\, \overleftrightarrow{s\, \text{ч}\, d}\ \overset{+}{S}\, \overleftrightarrow{\text{ч}\, d}$ Ambele au uneori și rol de motiv principal, dar capătă o importanță specifică datorită funcției finale.

Toate aceste motive constitutive formate din două celule (corespunzînd cu două măsuri muzicale) prezintă o perfectă concordanță dimensională cu motivele muzicale. Motivele dansului se înlănțuie (fără a suferi modificări structurale) spre a forma unități de mișcare superior organizate, capabile de a contura o idee coregrafică.

Analiza comparată a structurii variantelor de Purtată relevă existența unor *grupe motivice* închegate, care prin *repetare identică constituie dansul propriu-zis* și care cuprind în general într-o organizare variată toate cele trei tipuri de motive. Putem, așadar, considera Purtatele din punctul de vedere al formei ca o *înlănțuire uniformă de grupe motivice precedată de un fragment introductiv.* Ele sînt: bbcd; bccd$_1$ (bccd); bbddd și dbbccd.

În cuprinsul introducerii, modul de organizare al motivelor subliniază în bună măsură caracterul expozitiv al acestui fragment. Ideea coregrafică redată sintetic, în cadrul dansului propriu-zis, apare descompusă în introducere. Astfel structura fragmentului introductiv se bazează pe repetarea identică a motivelor (ce formează șiruri motivice) în combinație cu grupe de motive pe care le găsim în dansul propriu-zis. Spre exemplu, grupului de motive bbcd$_1$ (care constituie prin repetare dansul propriu-zis) îi corespunde următoarea introducere (de dimensiunea unei secțiuni): bbbb + bccd$_1$ + d$_1$ d$_1$ d$_1$ d$_1$ d$_1$.

Relația melodie-dans, sub raportul concordanței dimensionale între frazele muzicale și unitățile de mișcare (grupele de motive), prezintă în cadrul tipului o varietate de nuanțe.

1) Concordanță totală $A(\underbrace{\overleftarrow{b}\,\overrightarrow{b}\,c\,d}_{8}) + A(\underbrace{\overleftarrow{b}\,\overrightarrow{b}\,c\,d}_{8}) + A(\underbrace{\overleftarrow{b}\,\overrightarrow{b}\,c\,d}_{8}$ Tătîrlaua.

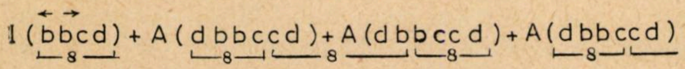
Ea presupune corespondența perfectă atît între cadențele, cît și între semicadențele frazei muzicale și ale grupului motivic corespunzător.

2) Concordanță parțială:

$$\overbrace{A(\underbrace{\overleftarrow{b}\,\overrightarrow{b}) + B(ccc}_{8}\underbrace{cc\,d_1}_{8})}^{S_1} + \overbrace{C(\underbrace{d_1 d_1 d_1 d_1}_{8}) + D(\underbrace{b\,c\,c\,d_1}_{8})}^{S_2}\ \underset{=}{n} \qquad \text{Feisa.}$$

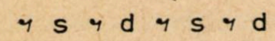
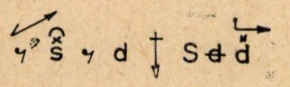
După cum se poate observa, concordanță parțială prezintă acele variante care în secțiunea introductivă sînt neconcordante (cadența frazei muzicale intersectînd grupul motivic al dansului), pentru ca în cadrul secțiunii a doua să se restabilească corespondența dimensională între fraza muzicală și grupul de motive.

3) Neconcordanţă


Tătîrlaua.

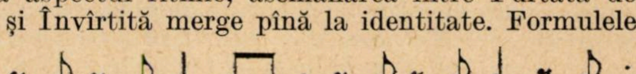
Fenomenul neconcordanţei în cadrul tipului „Purtată" este relativ, deoarece după un anumit număr de repetări ale melodiei se ajunge pentru un moment la coincidenţa cadenţei muzicale şi celei a dansului.

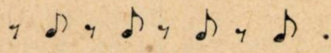
Alături de variantele directe ale tipului Purtată întîlnim două dansuri care prin caracteristicile lor structurale, în special, reprezintă subtipuri cu un contur bine definit: Drîmbolicul şi Bătuta pe o mînă. De origine mai recentă, putem presupune că ele s-au desprins din Purtată ca dansuri de sine stătătoare (cu melodii proprii), organizîndu-se pe baza unui motiv principal din cele existente în acest dans.

Astfel Drîmbolicul a preluat motivul pasului de contratimp,  iar Bătuta pe o mînă a folosit ca motiv de bază cel cu paşi bătuţi  (Ne vom rezuma doar la aceste observaţii foarte generale deoarece lipsa de spaţiu nu ne îngăduie o analiză mai amănunţită).

Relaţia tipului Purtată cu dansuri aparţinînd repertoriului zonal

Cu toată aparenţa unor creaţii artistice cu un puternic caracter particular, Purtatele împrumută în mare măsură materialul ritmico-cinetic propriu dansurilor celor mai importante din zona Tîrnavelor: Purtata şi Învîrtita [29].

Dacă ne referim la aspectul ritmic, asemănarea între Purtata de fete, Purtata în perechi şi Învîrtită merge pînă la identitate. Formulele ritmice comune sînt: 

şi în mod sporadic  .

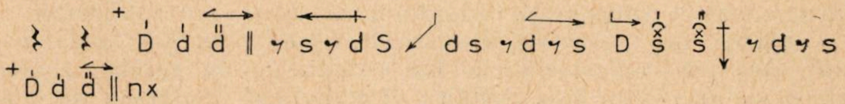
O analogie se poate stabili şi în cadrul motivelor (atît în ceea ce priveşte structura, cît şi funcţionalitatea lor).

Pornind aşadar de la o bază ritmică şi de mişcare, am putea spune, comună celor trei dansuri, prin elementele de ansamblu, evoluţie spaţială, dinamică şi tempo, acompaniament instrumental sau vocal, ele se diversifică pînă la a deveni tipuri ale unor categorii diferite. Dacă în cazul Învîrtitei această diferenţă este izbitoare, Purtatele de fete (în variantele lor mai puţin evoluate) rămîn totuşi apropiate de Purtatele în perechi.

---

[29] Dacă comparaţia cu Învîrtita s-a putut face direct, în ceea ce privesc Purtatele în perechi s-a folosit materialul din zonele înconjurătoare, deoarece în satele cercetate acest dans este aproape dispărut.

Încercînd o discuţie asupra originii lor, una din ipoteze ar putea fi următoarea : Purtatele de fete au preluat şi transformat în dans cu cîntec, prin contaminare cu tipul Coconiţă preexistent (după părerea noastră), materialul ritmico-cinetic al Purtatelor de perechi frecvente în trecut în întreaga zonă, astăzi dispărute. Pentru comparaţie dăm notaţia dansului „Portul" (Purtata bătrînească în perechi) din comuna Blăjel[30].



O a doua ipoteză este bazată în special pe material documentar. Astfel putem presupune că Purtatele îşi găsesc originea în dansul de fete existent în trecut în această zonă (astăzi dispărut) şi care se executa concomitent cu jocul fecioresc.

În prima jumătate a sec. XIX A. de Gerando, descriind un dans văzut la Şona (lîngă Blaj), aminteşte de femeile ce se învîrt lent în cerc în jurul bărbaţilor care execută diferite figuri la centru[31]. O descriere asemănătoare deţinem şi din satul Şeulia[32].

De un deosebit interes ni se pare şi faptul că în satele Ungra şi Fîntîna (r. Rupea), unde nu sînt cunoscute Purtatele, fetele „se poartă" în cerc, cu pas lent în jurul băieţilor care joacă Fecioreasca[33].

3) *Tipul „Bătută"*[34]. Dacă în cazul tipului Purtată am relevat împrumutul de material ritmico-cinetic, în ceea ce priveşte Bătuta putem vorbi de o directă adaptare a Învîrtitei la forma acestui dans, în principal prin modificarea elementelor de ansamblu[35]. S-a trecut astfel de la formaţia mixtă de perechi a Învîrtitei la cea de cerc mic cu componenţă feminină. Ţinuta s-a schimbat şi ea, cea folosită la Bătută fiind : braţele încrucişate la spate, iar acompaniamentul instrumental a fost înlocuit cu cîntecul vocal executat de dansatoare înseşi. Astfel, execuţia în grup limitînd posibilitatea variaţiilor individuale, forma dansului capătă un caracter fix, spre deosebire de Învîrtită, la care primează improvizaţia. De asemenea înlocuirea acompaniamentului instrumental cu cel vocal, ca şi componenţa feminină a Bătutei reduc din dinamismul exuberant, atît de specific Învîrtitei. În ciuda acestor modificări, tipul Bătută rămîne tributar stilului instrumental creînd o atmosferă artistică mult diferită de cea a Purtatelor. Dificultatea pe care jucătoarele o resimt în îmbinarea cîntecului cu învîrtirile rapide caracteristice acestui dans confirmă în plus provenienţa Bătutei din categoria dansurilor cu acompaniament instrumental[36].

---

[30] Reconstituirea a fost făcută cu informatoarea Haţegan Saveta, 72 de ani, şi un grup de bătrîni.

[31] A. de Gerando, *La Transylvanie et ses habitants*, Paris, 1845, p. 311.

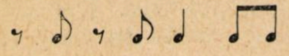
[32] Coman Ioana, 74 de ani : „Primul joc ịera : fis'ịori care ịuca în bâţ. Fetele purta ro̯ata pe lîngă ịeị. Tăt pe zicala aịa".

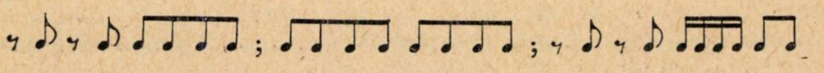
[33] Mişcarea este foarte asemănătoare cu Purtata în perechi, locală.

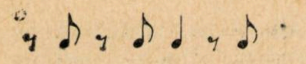
[34] Dansurile aparţinînd acestui tip au fost culese în satele Căpîlna (sub denumirea de Bătută sau Bătuta purceilor), la Feisa şi Tătîrlaua (cu denumirea Purtata).

[35] Cîntecele de joc ce însoţesc Bătuta fac parte din categoria Învîrtitelor.

[36] Astfel la Căpîlna, Bătuta este uneori acompaniată de clarinet, dansatoarele mărginindu-se să însoţească dansul cu strigături.

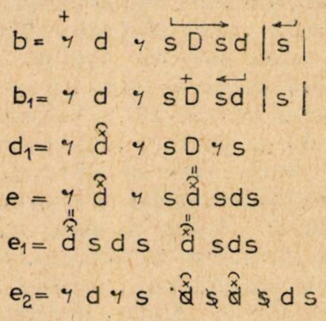
Din punct de vedere morfologic, elementul predominant al Bătutelor este cel ritmic, nefiind vorba de un mare număr de ritmuri diferite, ci doar de variaţiuni ale unei formule principale existente atît la Învîrtită, cît şi la Purtată. Pornind de la formula ritmică iniţială :  întîlnim următoarele variaţii :



ca şi 

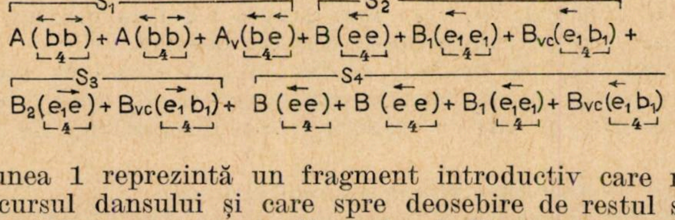
Dintre mişcări amintim ca element caracteristic pasul încrucişat ce imprimă o accentuată rotire a cercului în ambele sensuri, identic cu cel din Învîrtită.

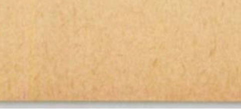
Asemenea formulelor ritmice, motivele coregrafice ale tipului Bătută se regăsesc ca structură şi funcţie în Învîrtită. Ele sînt :



Motivele caracteristice tipului Bătută sînt e e_1 e_2, deoarece prin repetarea sau combinarea acestora iau naştere grupele de motive principale ale dansului.

Forma Bătutei este *monopartită*, unitatea structurală cea mai mare fiind în acest caz secţiunea. Astfel varianta cea mai frecventă a Bătutei are următoarea formă :


S1
S2
A (bb) + A (bb) + Av(be) + B (ee) + B1(e1 e1) + Bvc(e1 b1) +
S3
S4
B2(e1e) + Bvc(e1 b1) + B (ee) + B (e e) + B1(e1e1) + Bvc(e1 b1)
4

Secţiunea 1 reprezintă un fragment introductiv care nu se mai repetă în cursul dansului şi care spre deosebire de restul secţiunilor, ce au o formă fixă, poate varia dimensional. Fiecare din celelalte secţiuni sînt delimitate coregrafic printr-un motiv cu funcţie final-introductivă, motiv care reprezintă în acelaşi timp o graniţă, ca şi o punte de legătură între două secţiuni  .

Din punctul de vedere al evoluţiei spaţiale, dansul propriu-zis se desfăşoară în învîrtire la stînga (secţiunea 2), apoi la dreapta (secţiunea 3), pentru a se reveni din nou la învîrtirea spre stînga (secţiunea 2_v). Această alternare a secţiunilor este frecvent întîlnită şi la Învîrtită. În afara organizării motivice diferenţiate, între secţiunea 1 şi secţiunea 2 intervine şi un contrast de ordin expresiv. Astfel în timp ce în cadrul secţiunilor 2 şi 2_v paşii sînt accentuaţi puternic, fie în concordanţă cu accentele muzicale, fie în contratimp, în secţiunea 3 ei se execută egal, uşor, lipsiţi complet de accente. Această alternanţă de intensitate, repercutată şi asupra dinamicii, conferă o atmosferă particulară dansului.

Din punctul de vedere al relaţiei melodie-dans, Bătutele se înscriu în linii mari în categoria dansurilor concordante dimensional cu frazele muzicale. În acelaşi timp însă, în secţiunea introductivă apare şi aspectul necoincidenţei prin faptul că primul motiv de învîrtire începe pe măsura a treia a frazei muzicale B [37].

★

Desigur stadiul cercetărilor actuale asupra Purtatelor de fete, care s-au rezumat doar la zona centrală (valea Tîrnavelor), nu ne permite concluzii definitive. Cu toate acestea analiza materialului şi referinţele pe care le deţinem ne pot indica o serie de ipoteze care sperăm să servească ca punct de plecare în cercetările viitoare.

Dansul însoţit de cîntec poate fi considerat ca una din formele primare de manifestare ale acestei arte, el confundîndu-se la origine cu actele teatrale magice sau rituale în special în riturile agrare.

Pentru vechimea acestei forme de dans pledează şi extinderea teritorială extrem de mare, elemente de mişcare şi desfăşurare analoge putînd fi întîlnite din ţările scandinave (Suedia, Norvegia, insulele Faröe) şi pînă în sudul Europei (Grecia, Italia, Spania) [38].

Aşadar, putem vorbi de existenţa unui strat străvechi, comun, într-o anumită etapă evolutivă a societăţii, unui teritoriu extins şi care ulterior a evoluat diferenţiat, în funcţie de condiţiile specifice locale. Mai mult decît atît, dansurile cîntate de fete sau femei sînt considerate de istoricii dansului ca expresia teatrală a riturilor de fertilitate [39] atestate încă în antichitate. Ele sînt menţionate în Europa centrală de la începutul evului mediu [40] şi se găsesc şi astăzi în special în folclorul ţărilor din sud-estul Europei. Ne vom opri asupra acestora din urmă pentru a încerca o analogie cu cele întîlnite în ţara noastră.

Dansurile cîntate de fete se diferenţiază astăzi în două categorii distincte : cele cu funcţie rituală sau ceremonială, aparţinînd stratului celui mai arhaic, şi cele cu funcţie social-distractivă, de provenienţă mai recentă. Riturile care au polarizat în jurul lor asemenea manifestări sînt cele de primăvară, cele nupțiale și în mai mică măsură cele funebre.

---

[37] Aceeaşi necoincidenţă o întîlnim şi în cazul Învîrtitei.

[38] R. Wolfram, *European song-dances form*, în „Journal of the I.F.M.C.", 1956, vol. VIII. Un exemplu poate constitui pasul simplu „de sîrbă", pe care îl întîlnim în insulele Faröe, la dansul istoric francez Branle, la dansurile greceşti şi din ţările balcanice, toate fiind dansuri cîntate.

[39] Kurt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, 1933.

[40] Astfel dansurile cu cîntec „Caroles" sînt menţionate din sec. VII : M. Louis, *op. cit.*, d 51—54.

Deoarece în folclorul românesc găsim extrem de puține date care să ateste prezența dansului cu cîntec în ritualele de primăvară [41], nu ne vom opri asupra multiplelor exemple existente în folclorul european [42]. De un interes mai mare pentru lucrarea noastră sînt datele pe care ni le oferă studiul comparativ al dansurilor de nuntă. Forma dansului cu cîntec, ca dans ritual de nuntă, este extrem de veche [43], pentru vechimea sa pledînd și răspîndirea mare pe care a avut-o în trecut în întreaga Europă și în special în țările din sud-estul ei — asupra cărora ne vom opri. Astfel în folclorul coregrafic slovac tipul cel mai vechi este considerat Chorovody — dans ritual de nuntă sau primăvară, executat de femei în pas simplu și cu acompaniament vocal, ca și Kolo (dans în cerc), derivat din primul și cunoscut în Cehia [44]. Dansurile de femei la nuntă (unele figurative) sînt menționate și în folclorul maghiar [45]. În Bulgaria dansul fetelor la nuntă este însoțit de cîntece executate antifonic. La plecarea miresei din casă, nevestele tinere dansează în cerc foarte strîns, cu pași lenți, reținuți, un dans cunoscut și sub denumirea de ,,Kokonski horo'' [46]. Dansurile de nuntă sînt de asemenea cunoscute în întreaga Iugoslavie. Amintim dintre ele cele din regiunea Skoplje, în care cîntecul este întrerupt de pauze ; dansul la învălitul miresei — Sareno oro (Serbia orientală), Zaotke, dans în cerc al tinerelor fete la făcutul colacilor sau Oro, ce se dansează în jurul miresei la pieptănat (regiunea Gnjlane) [47].

În ceea ce privește folclorul românesc, unele documente datînd din prima jumătate a sec. XVII atestă prezența dansurilor de femei în ceremonialul nunții. Dintre ele amintim relatarea lui Kémeny János (1607—1662) în legătură cu dansul femeilor conduse de un stolnic bătrîn, la nunta ducelui Janus Radziwill cu fata domnitorului Vasile Lupu (1645) [48], ca și descrierea polonă a nunții prințului cazac Timuș cu Ruxandra, a doua fată a lui Vasile Lupu (1652), nuntă la care dansul femeilor apare în trei momente diferite. Cel de-al treilea are loc duminica și precedă plecarea la biserică [49].

În configurația actuală a folclorului nostru coregrafic dansurile de nuntă, care păstrează încă un substrat ritual sau ceremonial, sînt în general mixte. Cu toate acestea, în Transilvania sînt cunoscute și dansurile de femei. Unele dintre ele sînt astăzi însoțite de acompaniament instrumental și strigături : Tropota femeilor (Leșu, r. Năsăud), care se joacă luni dimineața la învălitul miresei, Miresește și Danțul colacilor (Oaș) sau jocul femeilor, Bota, din Voiniceni (r. Tîrgu-Mureș).

---

[41] De exemplu : dansul tineretului acompaniat de cîntec în jurul unei prăjini în flăcări, de lăsata secului. Dr. Heinrich v. Wlislocki, *Aus dem Leben der Siebenbürger Rumänen*, Hamburg, 1889, p. 15—16 ; vezi Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la Români*, București, 1898, vol. I, p. 274.

[42] R. Wolfram ; *Die Volkstänze . . .*

[43] Menționată la franci și gali în anul 460 de Apollinarius Sidonius : R. Wolfram, *Die Volkstänze. . .*

[44] Vetterl u. Kollektiv, *Czeh and Slovak, Folk song, music and dance*, Praga-Bratislava, 1962.

[45] *Somogy Táncok*, Budapest, 1954, p. 187—204 ; Olga Szentpál, *Versuch einer Formanalyse der Ungarischen Volkstänze*, în ,,Acta Ethnographica'', tom. VII, 1958, Budapesta, p. 308.

[46] Boris Țonev, *Bulgarski narodni hora i rîceniții*. tom. I, 1950, Sofia.

[47] Ljubica et Danica S. Ianković, *Danses populaires* (Résumé), tom. I—VI, Belgrade, 1934—1951.

[48] Gh. Șincai din Șinca, *Hronica Românilor și a mai multor neamuri* (*de*) *Iassi 1833*, Tipografia Romăno-Franceză, p. 43—44.

[49] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. II, p. 112.

În Maramureș însă, dansurile de femei la nuntă sînt cîntate. Pașii, în general foarte simpli, se aseamănă cu cei de tipul Coconiță. Cităm ca exemplu „Horea miresii prin casă” din Berbești, ca și „giocu femeiesc” din Chiuzbaia și Mara (r. Sighet). Mai mult decît atît, structura unei melodii proprii acestui tip a fost regăsită în cîntecele de nuntă maramureșene [50].

Cît privește dansurile aparținînd tipului Coconiță, care în momentul de față au o evidentă funcție social-distractivă, unele relatări ale informatorilor le atestă ca existente, în special în trecut, în repertoriul de nuntă [51].

Analogia dansurilor cîntate de femei, aparținînd ceremonialului nupțial în special din sud-estul Europei, cu tipul Coconiță pune în evidență unele elemente comune ca : formația de cerc, învîrtirea spre stînga (interpretată ca un act simbolic imitativ), pasul simplu, în general de „sîrbă” (care pare a fi forma de mișcare cea mai veche și adecvată dansului cîntat), și, în unele cazuri, pauzele ce întrerup periodic cîntecul. Aceste observații corelate cu datele care indică existența dansului de femei, cîntat ca dans ritual sau ceremonial de nuntă și în folclorul românesc, ne sugerează unele ipoteze pe care încercăm să le formulăm în cele ce urmează.

În cadrul categoriei dansurilor de femei însoțite de cîntec vocal, din zona Tîrnavelor, tipul cel mai vechi îl reprezintă Coconița. Legăm de această afirmație faptul că și astăzi, în comparație cu Purtatele sau Bătutele, acest tip are o arie de răspîndire mai largă. Referindu-ne la un trecut îndepărtat, putem presupune că tipul Coconiță a avut o extindere și mai mare pe teritoriul țării, integrîndu-se fondului comun balcanic și în ultimă instanță european, propriu unei anumite etape de dezvoltare a societății.

Urmînd sensul evoluției unor manifestări similare, se poate afirma că dansurile aparținînd tipului Coconiță au avut inițial o funcție rituală sau ceremonială în cadrul nunții, pentru a deveni în prezent dansuri cu rol social-distractiv.

Cît privește celelalte două tipuri : Purtata și Bătuta, ele vădesc prin totalitatea caracteristicilor lor o origine relativ recentă și de natură diferită de cea a tipului Coconiță. Proveniența Purtatei credem că o putem găsi fie în hora de fete care se executa în trecut concomitent cu jocul fecioresc, fie în dansul de perechi Purtata (Portul). Dacă ne referim la Bătută, tipul de factura cea mai nouă, recunoaștem în el directa filiațiune din Învîrtită, fiind vorba de o transpunere a dansului de perechi, cu acompaniament instrumental, în dans de fete cîntat vocal.

Studiul asupra dansurilor de femei însoțite de cîntec vocal nu-l considerăm încheiat aici. El urmează, pentru a putea oferi o imagine de ansamblu, să fie completat de rezultatele cercetării laturii muzicale

---

[50] Iosif Herțea, *Cîntecele de joc de pe Valea Tîrnavelor*, mss.

[51] Hățegan Saveta, 72 de ani, din Blăjel ; Coman Ioana, 74 de ani. din Șeulia.

JOC DE FETE PURTATA „TRIMITE BADE TRIMITE”

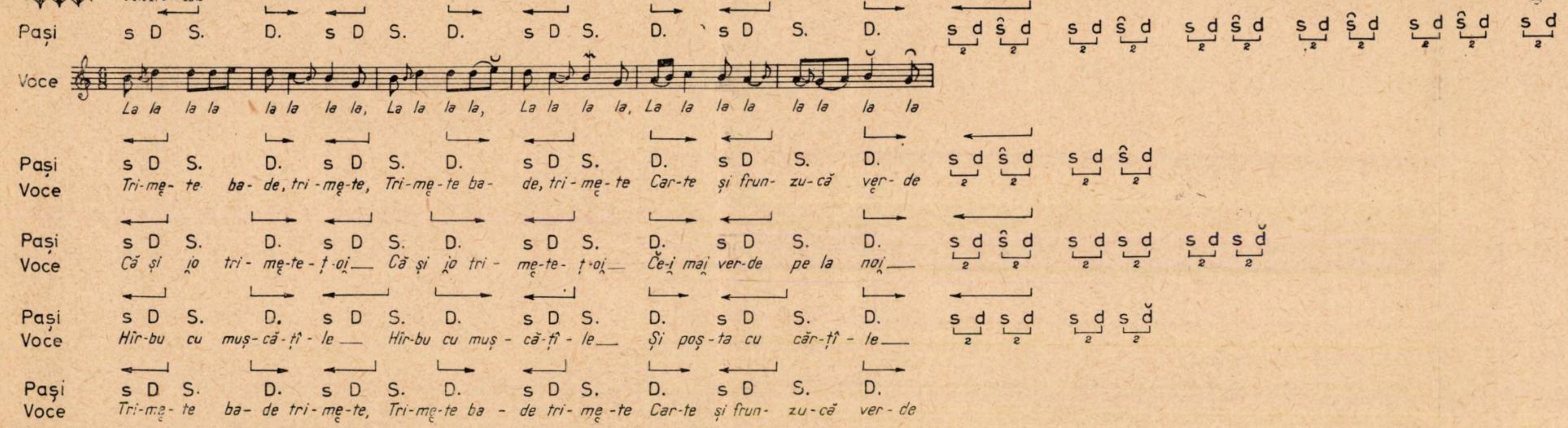
(Tip Coconiță)

F

mg. 2717 d
culeg. A. Giurchescu, I. Herțea, 20. X. 1964
tr. I. Herțea, 1965

Orig. Tătîrlaua (Tîrnăveni - Mureș - A.M.)
Inf. Grup de femei

M.M. ♪=192


Pași
Voce
La la la la la la la la, La la la la, La la la la, La la la la la la la la
Tri-me-te ba-de, tri-me-te, Tri-me-te ba-de, tri-me-te Car-te și frun-zu-că ver-de
Că și io tri-me-te-ț-oi Că și io tri-me-te-ț-oi Ce-i mai ver-de pe la noi
Hîr-bu cu muș-că-ți-le Hîr-bu cu muș-că-ți-le Și poș-ta cu căr-ți-le
Tri-me-te ba-de tri-me-te, Tri-me-te ba-de tri-me-te Car-te și frun-zu-că ver-de

JOC DE FETE „PURTATA PURCEILOR”

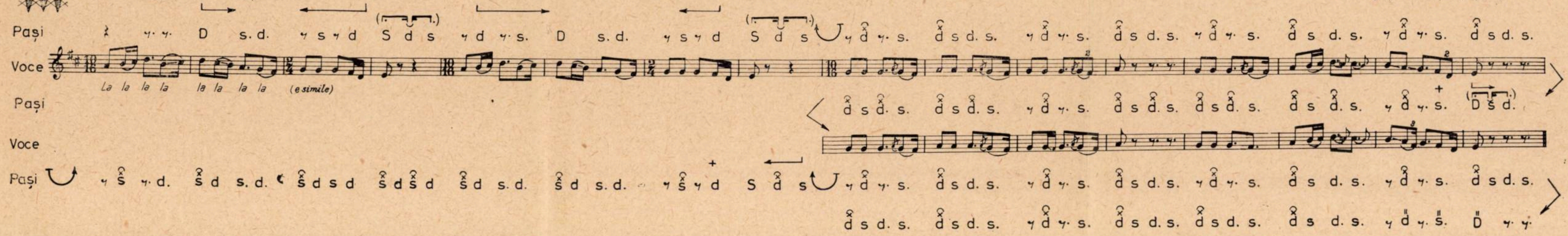
(Tip Bătută)

6-10
F

mg. 2716 II e
culeg. A. Giurchescu, I. Herțea, 19. X. 1964
tr. I. Herțea, 1965

Orig. Căpîlna (Tîrnăveni - Mureș - A.M.)
Inf. grup de eleve (echipa școlii)

M.M. ♪=282 (♫ ♫. =50)


Pași
Voce
La la la la la la la la (e simile)

JOC DE FETE - PURTATA „ZIS-A BADEA CA NU-I PASĂ”

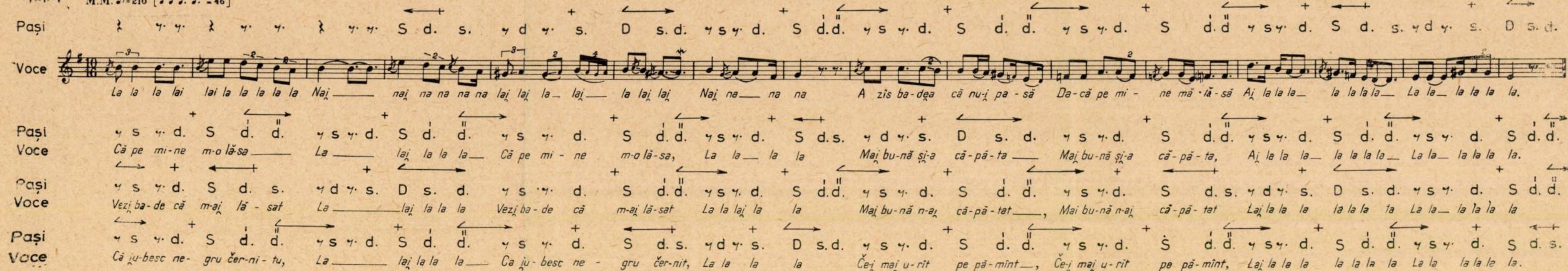
(Tip Purtată)

F

Mg. 2716 I r
culeg. A. Giurchescu, I. Herțea 19 X. 1964
tr. I. Herțea, 1965

Orig. Feisa (Tîrnăveni - Mureș - A.M.)
Inf. Cîmpean Ana, 38 ani
Jidveianu Carolina, 53 ani
Făgețan Maria, 50 ani

M.M. ♪=210 [♫ ♫. =46]


Pași
Voce
La la la lai lai la la la la la Nai nai na na na na lai lai la lai la lai lai Nai na na na A zis ba-dea că nu-i pa-să Da-că pe mi-ne mă-lă-să Ai la la la la la la la La la la la la la.
Că pe mi-ne m-o lă-sa La lai la la la Că pe mi-ne m-o lă-sa, La la la la Mai bu-nă și-a că-pă-ta Mai bu-nă și-a că-pă-ta, Ai la la la la la la la La la la la la la.
Vezi ba-de că m-ai lă-sat La lai la la la Vezi ba-de că m-ai lă-sat La la lai la la Mai bu-nă n-ai că-pă-tat, Mai bu-nă n-ai că-pă-tat Lai la la la la la la la La la la la la la
Că iu-besc ne-gru čer-ni-tu, La lai la la la Ca iu-besc ne-gru čer-nit, La la la la Ce-i mai u-rit pe pă-mînt, Ce-i mai u-rit pe pă-mînt, Lai la la la la la la la La la la la la la.

JOC DE FETE - PURTATA „IO-S ÎN DEAL ȘI BADEA-N ȘES”

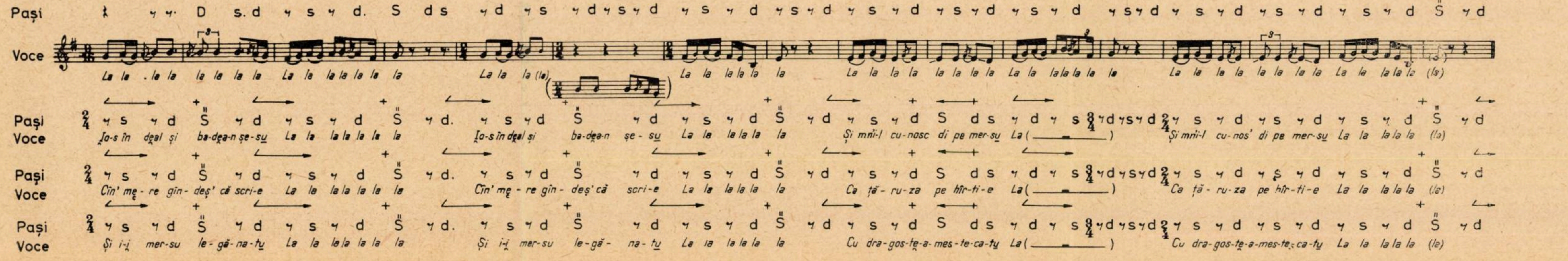
(Tip Purtată)

F

Mg. 2716 II c
culeg. A. Giurchescu, I. Herțea 19 X. 1964
tr. I. Herțea, 1966

Orig. Căpîlna (Tîrnăveni - Mureș A.M.)
Inf. grup de eleve (echipa școlii)

M.M. ♪=132 [♫ ♫. =35]


Pași
Voce
La la la la la la la la La la la la la la la la La la la (la) La la la la la la La la la la la la la la La la la la la la la La la la la la la la la La la la la la la (la)
Io-s în deal și ba-dea-n șe-su La la la la la la la Io-s în deal și ba-dea-n șe-su La la la la la la Și mni-l cu-nosc di pe mer-su La ( ) Și mni-l cu-nos' di pe mer-su La la la la la (la)
Cîn' me-re gin-deș' că scri-e La la la la la la la Cîn' me-re gin-deș' că scri-e La la la la la la Ca tă-ru-za pe hîr-ti-e La ( ) Ca tă-ru-za pe hîr-ti-e La la la la la (la)
Și i-i mer-su le-gă-na-tu La la la la la la la Și i-i mer-su le-gă-na-tu La la la la la la Cu dra-gos-te-a-mes-te-ca-tu La ( ) Cu dra-gos-te-a-mes-te-ca-tu La la la la la (la)

şi poetice. Mai mult decît atît, această problemă pe care am abordat-o parţial, prin limitarea cercetării la zona Tîrnavelor, poate constitui pentru viitor un domeniu interesant şi larg de investigaţie atît pentru muzicologi, cît şi pentru coreologi.

LES *PURTATE*, RONDES DANSÉES PAR DE JEUNES FEMMES DE LA VALLÉE DES TÎRNAVE (TRANSYLVANIE)

Dans l'ensemble du folklore chorégraphique roumain, les *Purtate*, danses exécutées par de jeunes femmes, forment, étant donné leurs caractères spécifiques, une catégorie à part. Elles sont accompagnées par des chants dont la mélodie et les vers sont interprétés par les danseuses elles-mêmes.

L'auteur établit, au moyen de l'analyse structurelle, les trois types suivants : 1. le type *Coconiţă* ; 2. le type *Purtata* et 3. le type *Bătuta.*

Parmi ceux-ci, le type *Coconiţă* est, par ses traits caractéristiques (rythmes 6/8, pas simples dont l'évolution en rond tourne à gauche, fonction cérémonielle jadis), incontestablement le plus archaïque. Ce type peut être considéré comme appartenant à une couche très ancienne laquelle, dans un passé éloigné, a été très répandue sur toute l'étendue de l'Europe.

En ce qui concerne les deux autres types des *Purtata* et *Bătuta* ils paraissent avoir une origine relativement récente, ayant un nombre de traits communs avec les autres types de danse, fréquents dans la zone des Tîrnave. On peut même considérer la danse *Bătuta* comme une transformation directe de la danse *Învîrtita* (danse par couples avec accompagnement instrumental), en danse exclusivement féminine, accompagnée de vers chantés.

„MOŞII" ÎN OBICEIURILE VIEŢII FAMILIALE

FLORICA LORINŢ şi CONSTANTIN ERETESCU

În structura obiceiurilor vieţii familiale reţin atenţia unele elemente care au rolul de a face legătura între cele trei mari cicluri ale acestei categorii, al naşterii, nupţial, funerar. Integrate în cuprinsul unuia din ciclurile menţionate, aceste elemente se referă la un alt ciclu cu care corespondează, avînd, cel mai adesea, rol de anticipaţie. Pe această cale se stabilesc legături între obiceiurile din a) ciclul naşterii şi cele din ciclul nupţial (obiceiul ca la ridicarea mesei ursitoarelor să fie aduşi trei copii, astfel ca împreună cu noul născut să formeze două perechi); b) ciclul nupţial şi obiceiurile din ciclul funerar (obiceiul ca la moarte să fie utilizată cămaşa de la nuntă etc.); c) ciclul naşterii şi cele din ciclul funerar (utilizarea la moarte a brîului moaşei oferit simbolic de către aceasta, la naştere, ursitoarelor). În acest tip de legătură avem o referire directă, liniară, care vizează individul în cauză, urmărindu-l în evoluţia lui de vîrstă, condiţie. Referirea rectiliniară se face fie respectînd succesiunea de etape, naştere, căsătorie, moarte, fie prin omiterea uneia dintre ele. Elementele de legătură dintre cele trei cicluri de obiceiuri probează însă şi existenţa unei alte referiri decît cea liniară. Riturile de fecunditate din ciclul nupţial vizează naşterea (obiceiul de a se da miresei în braţe un copil în timp ce este învelită etc.). Aceeaşi semnificaţie o au în ciclul funerar jocurile de priveghi care mimează actul sexual. În aceste cazuri însă referirea nu se mai face liniar, ci, prin ea, se întrepătrund planuri diferite, se vizează nu indivizii în cauză (tinerii căsătoriţi, mortul), ci o altă generaţie. Scopul esenţial al acestor manifestări este tocmai de *a asigura continuitatea seriei de generaţii* în coordonatele tradiţionale. Astfel privite, obiceiurile pragurilor de existenţă sau ale vieţii familiale, cum mai sînt numite, beneficiază şi ele de acel caracter ciclic pe care A. van Gennep îl atribuie altor categorii de obiceiuri, cele din ciclul calendaristic, cele legate de activităţi productive[1].

În cazul obiceiurilor vieţii familiale, de care ne ocupăm, una din coordonatele de bază care se vrea transmisă, perpetuată prin tradiţie,

---

[1] Vezi A. van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, t. I, Paris, 1943, Introducere.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 4, p. 299–308, Bucureşti, 1967

este forma de viață socială, cu structura care îi este proprie, cu caracteristicile ei. Unul din elementele prin care se poate urmări tendința aceasta de perpetuare a cadrului social este *colectivul de participanți*, element comun celor trei cicluri, oferind posibilitatea de a le determina ca părți constitutive ale unui sistem unitar. Stabilirea unor similitudini, în cazul nostru, pe planul colectivului de participanți nu tinde cîtuși de puțin să contopească un ciclu de obiceiuri în altul, ci să sesizeze caracterul lor de sistem în limitele specificității fiecăruia din ele. Considerînd în cadrul colectivului de participanți, acea primă categorie pe care o formează *participanții cu obligativitate*, indivizi cu rol activ în efectuarea obiceiului, surprindem, la o analiză comparată a celor trei cicluri de obiceiuri — în forma sub care există la români —, apariția stăruitoare a unui mic grup, perechea de oameni bătrîni, în semantica obiceiurilor numiți *moși* [2]. Deopotrivă prezenți în ciclul nașterii, nupțial și funerar, moșii își leagă apariția de momente esențiale pentru desfășurarea acestor cicluri de obiceiuri, de efectuarea unor acte cu adînci semnificații. Problema ce se ridică în legătură cu cuplul de oameni bătrîni în ceremonialurile obiceiurilor familiale este aceea a calității pe care ei o au și, implicit, a rolului care le revine. La prima vedere s-ar părea că apariția lor frecventă și cumulul de acțiuni pe care-l realizează țin exclusiv sau primordial de condiția de vîrstă, care le-ar conferi două calități : aceea de indivizi apți pentru efectuarea unor acte rituale care necesită o condiție de puritate și, în al doilea rînd, calitatea unor deținători autorizați ai vechilor tradiții. Aspectul acesta intră și el în discuție, fără îndoială, dar nu ca esențial. Dincolo de condiția de vîrstă a moșilor există o alta, care le fixează locul în ceremonial, încărcînd cu o semnificație deosebită actele efectuate de ei. Această condiție, esențială pentru înțelegerea rolului pe care moșii îl au în desfășurarea obiceiurilor celor trei cicluri, este de natură social-familială. Apariția lor repetată în sistemul de obiceiuri ale vieții de familie formează obiectul studiului de față.

---

[2] Pentru cuvîntul *moș* (*moși*), *moașă* (*moașe*), *D.L.R.M.* (1958), p. 509 și 516—517, atestă sensul de „om bătrîn", respectiv „femeie cu pregătire specială care asistă și îngrijește femeile la naștere". *D.L.R.M.* consideră drept regional sau popular sensul de *bunic* (*ă*), *unchi* pentru *moș* (*moașă*) și ca datorat unei extensiuni de sferă sensul de „ascendent îndepărtat", „femeie bătrînă" ; Vasile Scurtu, *Termenii de rudenie în limba română*, Ed. Acad., București, 1966, p. 13 ; vezi în acest scop și Magdalena Vulpe, *Répartition territoriale des noms de parenté en Daco-Roumaine* (*D'après l'A.L.R.*), în „Revue Roumaine de Linguistique", t. XI, 1966, nr. 1, p. 47, H. 6, care consemnează faptul că sensul de „bunic", „bunică" al termenilor *moș*, *moașă* este caracteristic pentru toată Transilvania, inclusiv Banatul, Crișana și Maramureșul, Bucovina, Oltenia, Muntenia de nord-vest, mai limitat pentru moașă. Sensul de „unchi" apare în subdialectul moldovenesc (vezi Magdalena Vulpe, *op. cit.*, p. 55, H. 9). În afara acestor sensuri, mult mai răspîndite decît atestă *D.L.R.M.*, este consemnat cel de *soț al moașei* (vezi *A.L.R.T.* II 287, 339) și, implicit, cel de *naș de botez*. Este cunoscut faptul că *moșul* (soțul moașei) este în primul rînd rudă de sînge cu tatăl copilului, prin tradiție, „naș de botez", „naș de cununie". Aceasta face ca sfera celor doi termeni să coincidă.

Putem afirma, pe baza materialului cunoscut, că ascendența sanguină este un sens fundamental al termenului. Cuvîntul implică pe arii geografice întinse existența unei relații de rudenie între moș (bunic, unchi, naș) și nepot, respectiv fin.

Termenul, cu semnificația inițială de „rudă de sînge", s-a păstrat într-o serie de limbi în care a trecut cuvîntul din limba română : ucraineană *mošul* = bunic ; maghiară *mosuj* = bunic ; dialectul săsesc *Mosch* = bunic, moșneag etc. În mod special, sensul de rudă de sînge pe linie paternă, semnificație de deosebită însemnătate sub aspectul vechimii, după cum va reieși în continuare, s-a menținut în graiul ceangău, unde *mosul* = „Vatersbruder".

În limba literară actuală, termenul *moș* are exclusiv sensul de „bătrîn", plurarul însă, *moși* (*i*), menține pînă astăzi și semnificația de „ascendenți de neam".

Cuvîntul aparținînd fondului lexical autohton (vezi alb. *moshë*) a dat numeroase derivate : *moșan*, *moșancă*, *a moși*, *moșic* (*moșici*), *moșică* (*moșici*), *moșie*, *moșier*, *moșiereasă*, *moșieresc* (*-ească*), *moșierime*, *moșieriță*, *moșinaș*, *moșioară*, *moșit* (*ă*), *moșneag*, *moșnean*, *moșneancă*, *moșnegărie* (*moșnegării*), *moșnegel*, *moșnegesc* (*-ească*), *moșnegește*, *moșneguț*, *moșnenesc* (*-ească*), *moșoaică* (*moșoaice*), *moșuc* (*moșuci*), *moșuleț*, *moșulică*, *răstrămoș*, *strămoș* (*-oașă*), *strămoșesc* (*-ească*), *strămoșește*, *străstrămoș*, a pătruns în toponimie și onomastică ; faptul atestă vechimea termenului și marea lui răspîndire pe plan geografic.

*

Apariția moșilor este semnalată din primul moment, cel al asistenței rituale în cadrul obiceiurilor de la *naștere*. Dacă informațiile din ultimii ani sînt contradictorii, în trecutul nu prea îndepărtat asistența la naștere era asigurată de o rudă de sînge cu tatăl viitorului copil. Ea era realizată însă de *moașă*, care capătă importanță în ritual ca soție a moșului, moștenitorul gospodăriei bătrînești din care fuseseră solicitați moșii în decursul generațiilor [3]. În aceste condiții, știut fiind că de regulă feciorul cel mai tînăr ocupă prin căsătorie casa bătrînească, moșul, respectiv moașa, este un apelativ care nu vizează condiția de vîrstă a celor care asistă nașterea, ci exclusiv legătura de sînge care există între ei și viitorii părinți. Se poate presupune că în trecut, înaintea preluării de către moașă a dreptului de a asista nașterea, moșii înșiși erau executorii ritualului. Unele informații consemnează clar că pentru zona Mehedinți asistența la naștere era asigurată chiar de către *moș*, rudă directă a tatălui copilului, și nu de soția acestuia.

Verbul *a moși* capătă în lumina celor spuse o semnificație nouă, aceea de a încadra copilul, prin respectarea ritualului tradițional, în seria de generații aparținînd spiței de neam. Faptul apare limpede din textul ritual rostit de moașă imediat după nașterea copilului, căruia i se urează să fie *Ca oamenii cei isteți,/ Ca toți oamenii cei mari/ Care au fost mai de demultu,/ Din moși,/ Din strămoși,/ Din răstrămoși* [4]. Noul născut este încorporat pe această cale într-un lanț de generații în care se păstrează conștiința apartenenței la anumiți *moși*, *strămoși*, *răstrămoși*, ascendenții copilului.

Rolul moșilor nu se încheie însă cu actul asistării la naștere. Moașa este aceea care îndeplinește ritualul de divinație prin care se încearcă ursirea unui viitor bun noului născut, membru al neamului. Baia rituală a copilului și lăuzei, pregătirea mesei ursitoarelor, măsurile luate de moașă în primele zile după naștere, pentru protejarea noului născut și a mamei, capătă o semnificație specială dacă sînt privite prin prisma rolului social-familial pe care moașa îl ocupă și indirect prin calitatea sa profesională. Afirmația este întărită de faptul că moașa împreună cu moșul, ruda directă a copilului, sînt prin tradiție și *nașii de botez*. Așadar, deși moșul devine aparent personaj secundar prin preluarea de către soția sa a rolului asistenței la naștere, tot ea îndeplinind ceremonialul divinației postnatale, rolul său redevine hotărîtor în momentul următor — botezul —, mai cu seamă în cazul în care copilul este băiat.

---

[3] Vezi F. Lorinț, *Tradiția „moașei de neam" în Gorj*, în „Revista de etnografie și folclor", XII, 1967, nr. 2, p. 127—132.

[4] S. Fl. Marian, *Nascerea la români*, București, 1896, p. 52.

A. van Gennep[5] consemnează fapte întrucîtva asemănătoare pe material francez, unde o serie de operaţii, prima baie, primele înfăşări, modelarea craniului, masajul corpului, sînt executate sub supravegherea bunicii. Ambii bunici sînt de regulă naşii copilului (băiat sau fată), mai ales în cazul în care acesta este primul născut.

Tot moşii sînt aceia care, după trecerea perioadei critice de 40 de zile, răstimp în care atît noul născut cît şi lăuza pot suferi influenţe dăunătoare, de unde multiplele interdicţii la care sînt supuşi, eliberează copilul şi femeia prin ,,molifta".

Intervenţia lor este solicitată şi se produce însă în continuare în cazuri speciale, neprevăzute, cum este îmbolnăvirea copiilor. Astfel, în unele locuri[6], ,,*floaşa*", o femeie bătrînă, bunica sau o rudă a copilului bolnav, organizează un joc ritual pentru vindecare, joc cu simbolică evidentă, constînd din fugărirea şi alungarea din cercul de jucători format din copii a unui jucător acoperit cu năframă neagră de către un altul acoperit cu o năframă albă. Condiţia de vîrstă a femeii care execută ritualul este asociată cu cea de rudenie. Informaţia consemnează de asemenea existenţa mai multor ,,floaşe" în sat, fapt întru totul explicabil prin existenţa mai multor neamuri în cadrul comunităţii săteşti.

Grupul de participanţi reprezentînd spiţa de neam apare într-un mod asemănător celui din ciclul obiceiurilor de la naştere şi în ciclul *nupţial*. De altfel, aşa cum s-a menţionat deja, apariţia moşilor în alte etape ale obiceiurilor vieţii familiale este anticipată încă din primul moment în care se semnalează prezenţa lor, naşterea (v. ritualul de divinaţie în care moaşa se ocupă de viitoarea căsătorie a copilului). De la planul simbolic din ciclul naşterii în legătură cu căsătoria, se trece la planul concret, tradiţia prevăzînd în continuare pentru moşi un rol important şi de profundă semnificaţie. Moşii, asistenţi ai naşterii, deveniţi apoi naşi de botez, cumulează cu prilejul căsătoriei o nouă funcţie, aceea de *naşi de cununie*. Păstrarea tradiţiei se realizează conform vechilor prevederi, naşii de cununie ai tinerei perechi fiind moşii care au asistat la naştere şi au botezat feciorul. Faptul nu surprinde dacă ţinem seama că, prin aceleaşi prescripţii tradiţionale, noua familie se întemeiază la casa feciorului. Fata iese oarecum din comunitatea sa de rude, trecînd în spiţa de neam a soţului; este firesc deci ca moşii, reprezentanţi ai acestei spiţe de neam, să-şi reafirme importanţa. Pentru copiii născuţi din căsătoria asistată de moşii-naşi, ciclul funcţiilor acestora se redeschide, moşii asistă naşterea, botează, cunună (în cazul cînd copiii sînt de sex masculin).

Condiţia de rudenie sanguină este un imperativ tot atît de puternic, ne referim la formele tradiţionale ale ciclului nupţial, ca şi în cazul obiceiurilor de la naştere. Respectarea ei se asigură prin preluarea funcţiei de moşi, moşi-naşi de botez, moşi-naşi de cununie, de către urmaşii direcţi ai moşilor şi anume cei care rămîneau în casa şi gospodăria bătrînească. Reapariţia moşilor în ceremonialul ciclului nupţial, transmiterea funcțiilor lor, nu sînt altceva decît expresii ale tendinței spiței de neam de a se perpetua în trăsăturile ei structurale tradiționale.

---

[5] Vezi A. van Gennep, *op. cit.*, p. 122, 128.

[6] Topliţa pe Mureş. Vezi *Cîntece şi jocuri magice, rituale şi profesionale*, culese de George Sbârcea, mss., I.E.F., nr. 91, p. 5–6.

Pentru ciclul nupțial, în același sens al perpetuării vechilor forme de viață socială, ne putem explica rolul important al *socrilor mari*, care în numele familiei și neamului lor primesc mireasa și, avînd în vedere continuitatea neamului, ursesc cîți copii să se nască din noua căsătorie [7].

Prezența *starostilor*, în obiceiurile de la căsătorie, nu este justificată de existența unui grad de rudenie între aceștia și familia mirelui sau miresei. S-ar putea ca într-o fază anterioară sensul de vîrstnic al starostelui — evident în etimon — să fi avut un conținut real, pierdut astăzi. În sensul acestei presupuneri concură faptul că ei (rolul important îl au starostii mirelui) sînt aceia care reprezintă mirele în actul pețitului, stărostia, care rostesc orațiile (această ultimă calitate, astăzi destul de rară, face ca starostii să fie mereu aceiași), ca și faptul că în ritualul substituirii viitoarei mirese cu un șir de bătrîne, fete urîte etc., ei sînt cei care resping falsele mirese oprindu-se asupra fetei pețite[8]. Actele pe care le îndeplinesc sugerează un rol important pe care personajul îl va fi avut în trecut, poate chiar dreptul de a alege fata mirelui, drept care nu putea fi obținut decît în cazul existenței unor relații de anume tip cu familia mirelui, desigur una de rudenie, dublată de o condiție de vîrstă.

În sfîrșit, prezența *mascaților* în obiceiurile ciclului nupțial trebuie raportată la calitatea de reprezentanți ai spiței de neam pe care aceștia o au chiar dacă numai simbolic. Masca de la nuntă are rolul de a ursi familiei băieți sau fete, în funcție de sexul mascatului care provoacă la dans mirele cu care mimează actul sexual[9]. Executarea la nuntă a unor dansuri rituale, cu același conținut, de către o pereche de oameni bătrîni se înscrie în seria acțiunilor magice de influențare a fecundității, acțiuni în care singură condiția de vîrstă a executanților nu ar furniza o explicație satisfăcătoare dacă nu ar fi dublată de condiția social-familială, dispărută pe parcurs, menținută însă simbolic.

Problemele ridicate de apariția mascaților în ciclurile obiceiurilor vieții familiale formează obiectul discuției în legătură cu ciclul *funerer*.

Aprecierea făcută în studii recente[10], potrivit căreia mascații din jocurile de la priveghi ar reprezenta un grup social, bătrînii înțelepți ai obștilor din epoca străveche, o considerăm numai parțial justă. Teoria pornește de la premisa existenței unei singure măști inițiale, cea de moș (uncheș), afirmație restrictivă și greu de susținut. Întregul spectacol dat de mascați, prin ceea ce are străvechi ca semnificație, are în vedere însă

---

[7] O informatoare din Nereju, rn. Focșani, reg. Galați, precizează : „Cînd vińe de la biserică, după če-s cununați̯, îi̯ cuprinde cu un prosob su̯acra mare și-i̯ trağe-n casă ; puńe dou̯ă-tri değete la grinda casi, spunînd că atîți̯a copii̯ să facă" (Zoița Maftei, 38 a).

[8] Artur Gorovei, *Datinele noastre la nuntă*, București, 1910, p. 29.

[9] Informația consemnează : „La nuntă, după če i̯a volul miresii̯ din cap și pe mire îl degrade̯ază, îi̯ i̯a țimiru, ca să facă băi̯at, i̯a un bărbat mai̯ de jo̯acă, așa, îi̯ puńe în spat'e o pernuță mică, ca să hie mai̯ cocoșat, în cap îi̯ puńe o față de masă albă, și i̯a pe mire și danse̯ază cu i̯el, că așa, ziče, nevasta îi̯ naște băi̯at", și „Dacă vre̯a fată, o feme̯i̯e se face urîtă, cu pernă în spat'e și se jo̯acă cu mirele. Se obișnui̯ește să se trînti̯ască pe jos, să spună că fac dragoste, fac un fel de glume". (Inf. Zoița Maftei, 38 a.)

[10] *Istoria teatrului în România*, vol. I, Edit. Acad., București, 1963, p. 63.

cuplul moş—babă. Afirmaţia potrivit căreia masca de babă are aceeaş importanţă ca şi cea de moş se susţine şi prin analogie cu alte obiceiuri în care femeii, prin tradiţie, îi revin în desfăşurarea ritualului obligaţii care o fac indispensabilă. Aceasta ne sileşte să considerăm ambele măşti ca provenind din aceeaşi epocă. În această situaţie însă, nu mai este justificată considerarea măştilor ca întruchipînd sfatul de bătrîni al obştii săteşti, sfat de bărbaţi, dar îndreptăţeşte aprecierea lor ca moşi, deopotrivă bărbaţi şi femei, ascendenţi ai unui neam.

Apariţia mascaţilor în ciclurile vieţii de familie (naştere, nuntă, moarte) nu poate fi desprinsă de această semnificaţie primară, dispărută din conştiinţa celor care execută ritualul, cu putinţă de reconstituit totuşi din actele lor.

În ciclul obiceiurilor de la moarte mascaţii apar nu numai cu semnificaţia funcţională a reprezentanţilor spiţei de neam, ci readuc şi vechea denumire a acestora, *moşi.* Practicat astăzi pe arii restrînse, obiceiul a cunoscut în trecut o răspîndire pe care o presupunem generală[11]. Menţinerea acestei forme a ritualului nu este un indiciu al existenţei paralele în trecut a două moduri deosebite de comportament în faţa aceluiaşi fapt, ci exprimă victoria practicii creştine, mai noi, asupra celei tradiţionale. O serie de edicte ecleziastice[12], emise începînd din sec. al XVIII-lea, prin care se interzice mascarea la mort şi petrecerea cu joc la priveghi, sînt indiciul extensiunii ritualului în aceste forme. Este evident că practicarea lui sporadică sau în puncte izolate nu ar fi justificat luarea unor măsuri atît de drastice din partea bisericii.

Cercetările făcute asupra măştilor şi semnificaţiilor acestora ne permit să considerăm ca fiind mai vechi, şi cu o poziţie privilegiată în ritual, măştile de moş (uncheş) şi babă. Prezenţa acestor măşti este obligatorie pentru zonele în care obiceiul se desfăşoară conform tradiţiei. În raport cu acestea, celelalte măşti apar ca fiind mult mai recente şi constituie dezvoltări ale măştilor primare.

Reprezentînd neamul celui mort mascaţii îndeplinesc un act cu dublă semnificaţie. Prin mimarea actului sexual, adeseori în trei — se impune analogia cu obiceiul semnalat pentru ciclul naşterii —, este sugerată ideea continuităţii spiţei de neam. Moartea unuia dintre indivizi nu curmă evoluţia viitoare a neamului, mortul urmînd să fie înlocuit cu un reprezentant tînăr conceput simbolic prin gestul imitării actului sexual. Apariţia unor elemente specifice ritului de fecunditate, în primul rînd apa, vin în sprijinul acestor ipoteze. Pe de altă parte, faptului că, în mod obişnuit, cadrul de desfăşurare al priveghiului este camera mortuară i s-au dat mai multe explicaţii. Teama ca mortul să nu devină strigoi, implicit obligativitatea supravegherii lui, este desigur o justificare a acestui fapt. Fundamental ni se pare însă un alt argument : ştiut fiind că mortul exercită o influenţă malefică asupra celor din jur, în primul rînd asupra familiei, mascaţii încearcă să anihileze pe baza principiului magiei prin simpatie influenţa dăunătoare. Veselia excesivă disimulează teama în fața puterii celui mort. Veselia nu ar fi justificată însă din partea unor străini de spița de neam a celui mort, asupra cărora influența nefastă nu se exercită. Faptul constituie un argument în favoarea aprecierii măștilor ca reprezentanți ai spiței de neam a celui mort. Semnificația, dispărută astăzi din conștiința celor care îndeplinesc ritualul, păstrează însă elementele pe baza cărora facem interpretarea.

---

[11] Vezi Pierre Bogatyrev, *Actes magiques, rites et croyances en Russie Subcarpatique* în „Travaux publiés par l'Institut d'études slaves", XI, Paris, 1929, cap. IV, p. 112—128 precum şi Evhen. Onatsky, *Intorno alla morte (Credenze, usi e costumi del popolo Ucraino)*, Roma, 1929, p. 14.

[12] Vezi în acest scop *Sinopsisul Mitropolitului Iacob al Moldovei*, 1751.

În desfășurarea manifestării nu există astăzi nici o relație de rudenie între mascați și familia mortului. Mai mult decît atît, unele informații subliniază interdicția mascării în cazul unui mort din familie. Din acest fapt nu putem trage însă concluzii valabile pentru perioade istorice mai îndepărtate. Adeseori, interdicția severă este tocmai reflexul unei atitudini contrare cu mare circulație în trecut. Prin analogie, în zone unde tradiția moașei de neam se poate încă reconstitui (Munții Apuseni), unele informații consemnează interdicția relației de rudenie dintre moașă și familia copilului, considerînd nerespectarea acestei interdicții drept un lucru grav, cum ar fi căsătoria între rude apropiate. De asemenea, practica de astăzi a ritualului interzice mascarea bărbaților vîrstnici. Păstrarea elementelor cu semnificație rituală în desfășurarea obiceiului este însă o dovadă a faptului că în trecut ceremonialul era efectuat de bătrîni. Preluarea execuției de către tineri, uneori chiar femei, atrage după sine o dezintegrare rapidă a obiceiului și pierderea semnificației.

Depășirea perioadei de 40 de zile, considerată critică pentru familia mortului, timp în care se exercită influența nefastă a mortului asupra neamului său, este marcată în unele zone (Oltenia, Banat) prin jocul de desjelit. Prin acest act cu caracter social, familia este eliberată de interdicțiile la care a fost supusă în perioada de doliu și reintegrată în colectivitate. Semnalăm acest fapt pentru că participarea la horă a membrilor familiei se face în conformitate cu un ritual care se desfășoară sub conducerea fie a unei femei bătrîne, fie a unei rude a mortului[13]. Pe această cale reprezentanții spiței de neam se afirmă din nou, avînd rolul de a-și încadra membrii în comunitatea sătească la viața căreia nu au luat parte o perioadă datorită unor condiții speciale.

Pentru cercetarea obiceiurilor legate de viața familială am operat nu numai cu elementele care, jucînd rol unificator între cicluri, pun în lumină succesiunea acestora sub aspectul unui singur individ, ci și cu acele elemente care au rostul de a asigura continuitatea de generații în cadrul spiței de neam. În ciclul funerar, după cum am văzut, jocurile de priveghi cu măști au în vedere două obiective distincte. Primul urmărește căsătoria și nașterea în cadrul comunității sociale respective, considerată în evoluția ei ulterioară. Dacă luăm însă un alt element din cadrul ritualului funebru, căsătoria mortului[14], observăm că, aparent, se urmărește doar asigurarea respectării integrale a succesiunii ciclurilor, raportată la existența individului, grija de a nu se omite vreunul din ele, fiecare individ trecînd în mod obișnuit prin toate cele trei cicluri — naștere, căsătorie, moarte. Acest element trebuie considerat însă într-un ansamblu mai larg, cel al succesiunii de rituri aparținînd ciclului funerar. Apreciat în acest context, elementul nunții mortului capătă o semnificație sporită. Îndeplinirea lui asigură trecerea mortului tînăr către o *lume transcendentă*, după o prealabilă respectare a ritualului tradițional.

---

[13] Inf. Alexandra D. Petolea, 68 a., Cireșu, rn. T. Severin, reg. Oltenia : „... mamă-sa saṷ o rudă pun′e õ prosop pe jos și ịel din horă l-atinje cu pičioru puțin de tri ṷor la rînd''.

[14] Jean Mușlea, *La mort-mariage, une particularité du folklore balcanique*, Paris, 1928.

Prin analogie cu obiceiurile din ciclul nașterii, al căror scop este integrarea noului născut în cadrul spiței de neam și transformarea lui într-un continuator al tradițiilor acesteia, în ciclul funerar mortul devine la rîndul său un emisar al aceleiași colectivități sociale, făcînd legătura cu generațiile care vor urma și cu cele antecedente. Tipul de relații decurgînd din structura spiței de neam se proiectează pe coordonate transcendente, pe un plan, am spune, retroactiv, opus celui anticipat prin riturile de fecunditate de la naștere și căsătorie. Ceea ce interesează în studiul de față este prezența moșilor în această lume transcendentă, așa cum se înfățișează din textele unor cîntece rituale. Astfel, în drumul său din cea de-a doua lume, mortul urmează să țină seama de faptul că.... *Pe cale'nainte/ Că-ți vor mai ieși,/* /**Pîlguri după pîlguri** /**Pîlguri de tri mâini,** /**Aia vor mai fi,** /**Iar bătrînii noștri** /**Cu fiele lor** /**Și cu fiii lor**[15]. Este evident că ,,pîlgurile'' sînt grupate pe spițe de neam, respectînd principiile de organizare ale lumii reale. Încadrarea mortului în ,,pîlguri'' după neamul căruia îi aparține este clar exprimată într-un alt text ritual: **Să t'e duği la i̯ei̯** /**Și să vă vorbițî,** /**Să vă pîlguițî**[16]. Există numeroase alte elemente care exprimă aceeași realitate, potrivit căreia tipul de relații al lumii transcendente și al celei reale este similar. Astfel, citām credința potrivit căreia morții deveniți strigoi provoacă moartea celor de un neam cu ei, obiceiul ca morții să fie îngropați în grădina gospodăriei[17]; ulterior îngroparea morților s-a făcut pe familii în cimitir etc. Din această varietate de fapte am ales pentru exemplificare texte rituale, care, deși supuse în mai mare măsură transformărilor, conservînd aceste date ilustrează tocmai prin aceasta trăinicia reprezentării în mentalitatea populară.

Similitudinea evidentă, sub aspectul structurii tipului de relații dintre lumea reală și cea transcendentă, nu implică relații permanente între cele două grupuri. Atare relații sînt considerate dăunătoare pentru cei vii, fapt pentru care colectivitatea nu și le dorește, toată structura ciclului funerar și reflexul ei în ciclul calendaristic urmărind tocmai reglementarea lor. Comunitatea socială apreciază că morții sînt investiți cu o forță supraumană: ... *Un'ie vieț calca* /**Iarba s-uo usca;** / *Un'i-oț hodin'i,* / **Iarba s-o pîrli**[18] ... Corespondența lor cu spița de neam în viață nu este dorită decît în zile anumite, cînd colectivitatea sătească, îndeplinind întregul ritual în cinstea lor, este astfel scutită de urmări nefaste. Este edificator în acest sens următorul text:...*Și noi̯ vă rugăm,/ Dragă, să veniți̯,/ Kă noi v-așteptăm/ Pe an de tri ori̯:/ La moș ğe rusale / Ku kituț ğe fradğe*; / *La moșî dğe to̯amnă, / Kă*

---

[15] A.I.E.F., fg. nr. 5119 (1912), Negoești, rn. T. Severin, reg. Oltenia, culeg. D. G. Kiriac, inf. Veta Bololoiu.

[16] A.I.E.F., mg. 2 I d., Cireșu, rn. T. Severin, reg. Oltenia, 1966, culeg. M. Kahane, inf. Maria Partenie, 70 a.

[17] Cernișoara-Floreasa, com. Bunila, reg. Hunedoara.

[18] Vezi nota 17.

noi v-așteptăm,/ Ku străkini̯ ku lapče ;/ La moșî ğe i̯arnă/ Și ğe-i̯ mai̯ ğero̯asă/ Da-i̯ mai̯ si̯udui̯oasă[19].

În același sens semnalăm sărbătorile Moșilor, cu prilejul cărora se acționează din nou în cadrul social reprezentat de spița de neam (vezi obiceiul de a face foc în incinta gospodăriei și a rîndui în jurul lui scaune pentru morții familiei, numărul scaunelor corespunzînd seriilor de decedați cu putință de reconstituit, ca și obiceiul praznicelor pentru mort etc.). Spațiul nu ne permite să intrăm în analiza detaliată a ceremonialului de la sărbătoarea Moșilor. Semnalăm însă corespondența directă dintre denumirea lor generică, acoperind toate praznicele distribuite pe parcursul întregului an, și semnificația de ascendență sanguină.

*

Apariția stăruitoare a moșilor în cele trei mari cicluri de obiceiuri ale vieții familiale este determinată, așa cum materialul însuși probează, de o anume condiție social-familială, rudenia de sînge, calitatea de reprezentanți ai spiței de neam, în general considerată patriliniar. În cazurile în care cercetarea ciclurilor de obiceiuri menționate poate obține reconstituirea unor forme vechi, respectarea condiției de rudenie apare obligatorie, cel puțin pentru ciclul nașterii și căsătoriei. Procesul de dezintegrare și degradare a fenomenului cuprinde însă, pe lîngă nerespectarea condiției de rudenie, și nerespectarea condiției de vîrstă (în cazul moșilor la priveghi). Această situație nu trebuie confundată însă cu cazuri similare în aparență, cum este de pildă, asistarea rituală la naștere de către femei tinere, sau fete minore, numai pentru a asigura respectarea condiției de rudenie și care sînt numite moașe. În acest caz este vorba de o transferare a funcției în vederea respectării prescripțiilor tradiționale, pe cînd în cazul măștilor de la priveghi, prin dezintegrarea fenomenului, singurele elemente menținute, în afara numelui, sînt masca și semnificația rezultată din actele efectuate.

Un alt aspect al procesului de dezintegrare a fenomenului îl constituie profesionalizarea ; înțelegem prin aceasta prezența repetată a acelorași indivizi în cadrul obiceiului. Ea merge direct proporțional cu pierderea semnificațiilor arhaice ale ritualului, care trece tot mai mult către spectaculos, frizînd uneori grotescul.

Consecința acestor fapte o constituie trecerea moșilor din categoria grupului de participanți cu obligativitate în ritual în cel al personajelor secundare și treptata lor dispariție din ceremonialul ciclurilor de obiceiuri ale vieții familiale. Acest element al colectivului de participanți prin prezența lui constantă, prin similitudinea semnificației actelor efectuate, se oferă ca un termen operatoriu util în considerarea obiceiurilor de la naștere, căsătorie, moarte, ca părți ale unui sistem unitar, categorie cu care cercetările actuale[20] operează tot mai frecvent.

---

[19] A.I.E.F., fg. nr. 3105–3106, Godinești, rn. T. Severin, reg. Oltenia, culeg. I. Cocișiu, 20 VI 1935, inf. Floarea Gh. Topală, 77 a.

[20] În centrul preocupărilor este studiul elementelor constante, comune mai multor manifestări și care constituie într-un fel *esența* acestora. Categoria de sistem pusă la baza metodologiei structurale, unificarea unor fenomene aparținînd metodologic unor științe diferite, nașterea pe această cale a disciplinelor de frontieră reprezintă concretizări diferite ale acestei tendințe. Lucrările de antropologie și folclor ale lui Cl. Lévi Strauss (*Anthropologie structurale*, Paris,

LES *MOŞI* DANS LES COUTUMES DE LA VIE FAMILIALE

Pour l'étude des coutumes familiales les auteurs proposent comme méthode d'investigation : 1. l'analyse de chaque élément par rapport à son contexte (entendant par «contexte» l'ensemble des actes, des gestes, des textes, etc. inclus dans un cycle) ; 2. la confrontation des significations que chaque élément acquiert dans des contextes appartenant aux divers cycles du même système (naissance, mariage, mort). En ces trois cycles de la vie familiale, le groupe de participants occupe une place importante. Le couple des *moşi* (un vieil homme et une vieille femme) constitue l'élément vers lequel les auteurs dirigent leur attention.

Il est essentiel, pour une juste compréhension du rôle joué par ces *moşi* dans l'économie de ces coutumes, de préciser leur qualité sociale-familiale : les *moşi* sont obligatoirement consanguins en ligne paternelle avec la famille du destinataire (la personne en faveur de laquelle s'exerce la coutume). Grâce à cette relation de parenté, les actes rituels effectués par les *moşi* acquièrent une signification sociale, celle de l'intégration des nouveaux nés, des jeunes mariés, et même des morts dans la collectivité sociale-familiale. Les *moşi* détiennent des rôles multiples dans le cérémonial : assistants rituels à la naissance, parrains de baptême et de noces et porteurs de masques symboliques aux rites funéraires. En toutes ces hypostases les *moşi* se comportent comme mandataires d'une lignée. Leur fréquente apparition exprime la tendance de la communauté sociale de perpétuer sa structure et son genre de vie par tradition.

1958) sau Claude Bremond (*Le message narratif*, în „Communications'', École pratique des hautes études — Centre d'études de communications de masse, Paris, 1964, nr. 4, p. 4—32) sînt edificatoare în această direcţie.

„BUHAIUL”
LA FUNDU-MOLDOVEI — BUCOVINA[1]

ERNEST BERNEA

Cuprinsul: 1. Cuvînt introductiv. 2. Persoanele. 3. Condițiile de timp și loc; obiecte rituale. 4. Actele: prima urare, scena dramatică, a doua urare. 5. Semnificația obiceiului.

1. Obiceiul „buhaiul” sau „jocul ursului”, cum i se mai spune, este un complex de manifestări, ceea ce sociologia religiei și etnologia numesc o ceremonie. Acest obicei aparține grupului de obiceiuri comemorative, acelea legate de sărbătorile de peste an, și anume riturilor evocatoare din seara Anului nou.

În satul Fundu-Moldovei — Bucovina, sărbătorirea Anului nou se face prin practicarea a trei obiceiuri. Primul și cel mai frecvent este „plugușorul”, binecunoscutul obicei atît de răspîndit în țară. În al doilea rînd vin „haiducii”, în care prin diferite scene se evocă viața haiducească. Cel de-al treilea, actualizat mai rar, este „buhaiul” sau „jocul ursului”, curioasă îmbinare de scene din viața agrară și pastorală. Nu ne vom ocupa aici de toate aceste obiceiuri prin care se sărbătorește Anul nou în Fundu-Moldovei — Bucovina, ci numai de ultimul, adică de acela numit „buhaiul”.

Cercetarea făcută pe teren în limitele manifestărilor acestui sat nu ne poate oferi suficiente fapte pentru înțelegerea obiceiului în originile și funcțiunile lui magico-religioase și sociale. Așa cum apare, sîntem sigur în fața unui fenomen de supraviețuire, unde organicitatea fenomenului s-a pierdut, lăsînd loc unor forme disparate, greu de definit.

De aceea ne vom mărgini să facem mai mult un studiu de analitică asupra obiceiului, încercînd în primul rînd să reconstituim fenomenul așa cum se înfățișa el în comunitatea de viață a satului. În ultimul capitol vom încerca pe scurt să ridicăm cîteva probleme, fără intenția de a le rezolva în mod definitiv; ele rămîn deschise cercetărilor ce vor urma.

---

[1] Cercetarea acestui obicei a fost făcută în anul 1928 (reconstituirea) și completată în anul 1935 (prin anchetă); faptele relatate se petrec deci cu patru decenii în urmă.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 4, p. 309—319, București, 1967

2. *Persoanele* care actualizează obiceiul, şi prin care se efectuează jocul scenic, nu sînt indivizi cu o situaţie excepţională în colectivitatea satului şi nici nu sînt transformaţi, prin acte speciale în vederea jocului, pentru a fi judecaţi ca atare. Obiceiul poate fi practicat de oricine; colectivitatea nu intervine cu nimic la alegerea indivizilor care actualizează această manifestare. Ceea ce dă tăria realizării scenei dramatice nu este decît travestirea şi execuţia actelor.

Obişnuit acest obicei este practicat de aproximativ *17 persoane*, după cum urmează:

căpitanul — conducătorul echipei, care în partea a doua a jocului ia numele de primar;
baciul — stăpînul caprelor;
ciobanii — obişnuit în număr de trei;
caprele — tot în număr de trei;
ursarii — un bărbat şi o femeie;
ursul;
cîntăreţii — muzicanţi în număr de la doi la patru.

Toţi aceştia au rol efectiv în scena dramatică ce se desfăşoară. În afară de ei mai iau parte: strungarul, moşneagul şi două babe, care au un rol secundar, mai mult de asistenţă; totuşi pot fi socotiţi ca aparţinînd grupului de persoane ce execută ceremonia [2].

Numărul persoanelor este variabil. În legătură cu această variaţie avem de făcut însă o precizare: numărul persoanelor poate varia în cadrul aceleiaşi categorii, dar nu pot varia însăşi categoriile; adică, pot fi numai doi ciobani în loc de trei, dar nu pot lipsi toţi ciobanii, baciul sau căpitanul. Ceremonialul fiind o scenă dramatică, persoanele-actori sînt travestite, fiecare după rolul pe care îl joacă.

3. Ceremonialul, ca un complex de acte rituale, pentru a putea fi realizat necesită îndeplinirea a *trei condiţiuni*, fără de care actele rituale nu se pot săvîrşi, şi anume: timpul, locul şi obiectele rituale. Să vedem cum sînt îndeplinite aceste condiţii în cazul de faţă.

Timpul cînd se practică obiceiul ,,buhaiul'' este condiţia de care este legată însăşi semnificaţia întregului ceremonial, semnificaţie de care vom vorbi la sfîrşit. ,,Buhaiul'' fiind un obicei-rit de celebrare, în legătură cu Anul nou, se practică obişnuit în ziua de 31 decembrie; rareori şi în ziua Anului nou. În ceea ce priveşte timpul din zi, acest obicei se practică totdeauna din asfinţitul soarelui pînă în miez de noapte, adică pînă în momentul începerii Anului nou. Condiţia timp, în comuna Fundu-Moldovei, este îndeajuns de respectată.

Locul unde se practică obiceiul ,,buhaiului'' nu este indiferent; determinarea acestui loc constituie a doua condiţie premergătoare săvîrşirii ceremoniei. ,,Buhaiul'' fiind ,,un obicei prin care se sărbătoreşte anul ce vine'', în conţinutul său este integrat şi un element liric de urare, ceea ce determină ca scena dramatică a obiceiului să se desfăşoare în ograda (curtea) casei unde se urează, şi anume în faţa ferestrei unde locuieşte gospodarul. Factorul spaţiu nu este precis determinat în toate cazurile ca factorul timp, deoarece acest obicei se practică şi pe uliţa satului, uneori în interiorul caselor şi chiar la cîrciumă. Condiţia de loc este mai variabilă decît cea de timp.

---

[2] La reconstituirea din anul 1928 au participat: căpitanul: Simion Şalvari; baciul: Victor Ursescu; ciobanii: Petrea Ţâmpău, Petrea Ursu, Ştefan Rusu; caprele: George Ţăran, Spiridon Lupescu, Aurel Ţâmpău; ursarii: Ştefan Pop, Simion Ciocan; ursul: Leonte Cazacu; cântăreţii: Miron Cazacu, Vasile Crişan; strungarul: Tănase Zdrob; moşneagul: Chirilă Ciocan; babele: George Ursu, Ilie Şuiu.

Obiectele rituale sînt foarte numeroase; prin aceste obiecte se reconstituie cele două aspecte din viaţa satului: viaţa de plugărie şi viaţa păstorească; la ele se mai adaugă şi un aspect din viaţa ţiganilor ursari. Aceste aspecte constituie însuşi criteriul de clasificare a obiectelor rituale.

Ca *obiecte de plugărie* sînt folosite:

biciul — cu care se simulează îndemnul boilor la plug;
clopotul — pot fi două şi trei, uneori;
buhaiul — obiect prin care se imită mugetul vitelor de la plug [3].

Obiectele din stînă sînt mult mai numeroase:

budaca — vas de lemn pentru strîns lapte;
berdideul — bătător de lapte;
hîrzobul — vas în care se scurge zerul;
găleata — vas în care se mulg oile;
doniţa — vas în care se mulg vacile;
untarul — putinei pentru ales untul;
tanjerul — obiect de scos urda;
ceaunul — vas de tuci pentru fiert lapte şi mămăligă;
ciurul — obiect pentru cernut, confecţionat din piele;
ujogul — băţ cu care se scormoneşte focul;

Ca *obiecte din viaţa ţiganilor*, găsim:

nicovala şi ciocanul — obiecte cu care lucrează ţiganul;
tingirea şi ibricele — obiecte pentru spoit;
cărţi de joc — pentru ghicit.

Tot *obiecte rituale* sînt şi cele care servesc sau ajută la travestire:

la ciobani: bîta, fluierul şi trîmbiţa pentru chemat oile;
la ursari: îmbrăcăminte zdrenţuită şi înnegrită cu funingine;
la urşi şi capre: obiectele de travestire, confecţionate din lemn şi piei de oaie. La capre, capul este construit pe un sistem de pîrghie: falca de jos clempăie cu ajutorul unei sfori de care trage cel costumat.

Obiectele de plugărie, cele de la stînă şi cele din viaţa ursarilor, care servesc ritualul, sînt obiecte uzuale. Obiectele ce servesc indivizilor pentru travestirea în urs şi capre sînt confecţionate special; ele nu îşi pierd calităţile evocatoare prin utilizarea lor în scena dramatică, ci dimpotrivă slujesc în fiece an cu această ocazie.

4. Să încercăm acum o reconstituire a obiceiului propriu-zis, aşa cum se desfăşoară el în mod concret. Actele mai mult sau mai puţin rituale constituie aparent o unitate ceremonială, care în fond reprezintă între pătrunderi de acte disparate ce evocă momente şi redau aspecte din viaţa agricolă, cea păstorească şi a ursarilor.

Ceremonia aşa cum apare este constituită din trei părţi: *două urări*, riturile orale de la început şi sfîrşit, şi o *scenă dramatică*, avînd, prin jocul personajelor şi actele constitutive ce le săvîrşesc, un caracter evocator.

---

[3] Buhaiul e confecţionat dintr-o putină de lemn la capătul căreia s-a adăugat o piele întinsă; în mijlocul acestei piei este prins un fuior de păr din coamă sau coadă de cal.

Primul act este o urare. Acţiunea se petrece la început afară, sub fereastră, unde se adună tot grupul. La început se execută o seamă de rituri manuale şi un rit oral, urarea, prin care este evocat momentul aratului şi întreaga viaţă agricolă. Unii dintre feciori trag clopotele, alţii pocnesc din bice şi alţii trag buhaiul. Înainte de a începe, căpitanul îndeamnă feciorii :

„Odată să hălăduiţi, măi băieţi, măi!”

Apoi se îndreaptă către cel ce trage buhaiul :

„Unge mîna bine şi de vezi că nu merge mai pune şi omăt!”

La sfîrşit vorbeşte cu cel ce spune urarea :

„Vezi, spune-o tare şi nu lăsa nimic afară; spune-o aşa cum o ştii întreagă”.

Dar să-i dăm cuvîntul căpitanului Simion Şalvari pentru a ne arăta cum se desfăşoară obiceiul „buhaiului”:

„Întîi urătoru urează la fereastră, cu trei clopote de tuci în mînă pe care le hurducă tot timpu pînă ce să gată urarea. Apoi încep muzicanţii; sunt patru. Doi stau de-a dreapta şi doi de-a stînga urătorului şi-ntre ei pe o bancă stă buhaiu care-l trage. Restu stau toţi în jurul lor şi hălădue”.

Urarea e spusă de obicei de către „cel ce o ştie mai bine” şi are „glas mai bun”.

Şi astfel rînduiţi începe *prima urare:*

A-ho! a-ho! la multe zile,
C-am ajuns sfîntul Vasîle;
La mulţi ani cu bucurie
Şi cu veselie,
Şi voioşi s-ajungeţi
Anul nou să-l petreceţi
Tot cu fericire, pînă la sfîrşit,
Ploi la timp, noroc la plug,
Multă roadă şi belşug;
Şi la toate mesele
Numai inimi vesele.
Mînaţi, flăcăi!
Hăi! hăi!

S-a pornit sfîntul Vasile
De un an şi nouă zile
Cu plug greu, cu *otic*[4] mare,
Tot pămîntul ca să-l are.
Şi-a arat pe jumătate
Să samene grîu în parte,
Grîu de vară şi secară,
Deie Domnul să răsără.
Mînaţi, flăcăi!
Hăi! hăi!

Dimineaţa să-l cosască,
Plugarii să-l *îmblătască*[5],
Să-l vînture cu lopata,
Să-l ducă la moară gata;
Cu apă să-l plămădască
Şi-n covată să-l dospască
Şi să facă colac mare
La plugari, ca să mai are.
Mînaţi, flăcăi!
Hăi! hăi!

Şi la anul jumătate
Să mai dee grîu în parte,
La boeri, la gospodari
Şi o parte de plugari,
Care umblu şi muncesc
Tot anul la boeresc;
Vara-n cîmpuri boereşti,
Iarna-n frig pe la fereşti;
Tot urînd cu-n clopoţel
Steliind prinse oţel [sic!],
La cocoane cu mîndrie,
La boeri cu bucurie,
La copchile feciorite
În cîşlegi să se mărite

---

[4] Lopăţică cu care se curăţă cormana plugului.

[5] A treiera (cu îmblăciul).

Şi la nuntă să poftească
Plugarii să chiuiască.
Opriţi, flăcăi!
Ho! Ho!
Să trăiţi, să înfloriţi,
Ca merii, ca perii,
În mijlocul primăverii,
Ca toamna cea bogată
De toate îndestulată.
La mulţi ani![6]

După urare se joacă scena dramatică.

,,Întîi fac tăţi roată, oile stau la mijloc cu ciobanii şi vasele din tîrlă; ciobanii vorbesc cu oile[7]. Ursul şi ursarii stau mai la o parte”.

Acţiunea se desfăşoară reconstituind o seară la stînă: introducerea în tîrlă şi mulsul oilor, pregătirea laptelui. Mai la o parte ursarul bate un fier pe nicovală, femeia lui spoieşte tingiri şi ghiceşte în cărţi.

,,În urmă muzicanţii cîntă bătrîneşte şi încep cu tăţi să joace: ciobanii, oile, ursu, tăţi!”

După joc, ursul găseşte o poartă deschisă. Ia o oaie şi fuge pe poartă cu ea. Se produce un mare zgomot şi învălmăşeală, strigăte de ajutor....; ursarul prinde ursul şi ciobanii readuc oaia. Ursarul este judecat de căpitan şi pus să facă un joc. După acest joc urmează alte scene din viaţa păstorească: culcarea oilor, cîntece din fluier etc. La sfîrşit se încinge un joc la care iau parte şi actorii şi asistenţa. Cu aceasta se termină scena dramatică.

Redăm în rîndurile ce urmează un fragment din această scenă:

După ce întreaga ceată se află în rânduială, oile în faţă, ursarul şi ursul mai în lături, începe jocul.

Căpitanul: Linişte! Muzicile cele mari să cînte acuma. (Un bărbat şi o femeie cîntă din fluier.)

Căpitanul: Amu se începe dansu. Faceţi legătură, roată mare. (Oile intră la mijlocul horei; muzicanţii cîntă din cobză şi fluier şi oamenii joacă.)

Căpitanul: Ciobanii ies să mulgă caprele amu! Linişte, frumos. (Se mulg caprele. Îmbulzeală mare la treabă. Oamenii îşi suflecă mînecile, mulg caprele, varsă zer în bliduri mari de lemn; se dă caprelor fîn în gură etc.)

Căpitanul: No, amu s-au muls oile?

Ciobanii: Gata!

Căpitanul: Aşa. Daţi laptele baciului; puneţi laptele gios, frumos. (Se toarnă laptele în vase mari.)

Căpitanul: Acuma se dă chiagul la lapte, face brînza. (Ciobanii execută; se aduce apoi un cîine legat în lanţ şi i se dă să bea lapte într-o lingură mare de lemn.)

În acest moment intervine ursul, care se repede la capre; învălmăşeală mare; ciobanii strigă: ho! ho! ptru! ptru! na! Ursul aleargă fugărit de lume.

— Ursu la capre! .... ursu măăă!

— Deschide focu dom-le căpitan! .... (Se trag focuri de armă.)

Căpitanul: Acum să gioace baciu şi ciobanii un gioc d'acela d'al lor! unu bătrânesc, frumos!... Ia, să cînte muzica!.... (Urmează cîntece şi joc cu strigături.)

---

[6] Urarea a fost spusă de Ştefan Pop, în scenă ursarul.

[7] În desfăşurarea scenei pastorale se vorbeşte cînd de oi, cînd de capre: noi am redat în text aşa cum s-a spus în realitate.

Căpitanul : Hora stă pe loc ! ... (Urmează cîntece.)

Se face o pauză.

Se așază șatra ; ursarii se așază jos și rînduiesc : nicovală, ciocan, fierărie, ibrice de tablă și cărți de ghicit. Ursul nesupravegheat scapă la capre.

Baciul : Ian uitați-vă ! vă sunt toate caprele ? nu vă lipsește nimic din vite ?......

— Mie-mi lipsește o capră !....

— Da' unde s-a dus ?.....

— Unde s-a dus ?

Baciul : Dacă ești cioban, ce nu-ți cauți de vite ?.... (Iarăși învălmășeală, toți aleargă după vite și-l ceartă pe ursar că a scăpat ursul.) Ursarul fuge după urs strigîndu-l : Barbule, na barbule !.... Ies cu toții afară ; se aud strigăte : dă-dă ! na-na ! ursule !..... etc.

Ursarul se întoarce înjurînd ursul : Mînca-te-ar sărăcia de comedie, mînca-te-ar sărăcia mea să te mănînce !

Căpitanul : Măi țigane, de ce nu strîgi ursu ?

Ursarul către urs : No, mînca-te-ar sărăcia să te mănînce, să nu mai poci eu cîștiga un gologănaș ! ....

Voci : Să ai grijă de urs, țigane !

Să-mi plătești capra, că mi-ai stricat-o !

Ursarul : Lasă că o să-ți tocmesc eu o căldare, domnule.

Ciobanul : Nu-mi trebuie căldare.

Ursarul : Mînca-te-ar norocul și sănătatea ! Dă și mie că sunt sărac ; dă să fac o căldare să cîștig și eu jintiță. N-am mîncat de loc ; către urs : mînca-te-ar focu, ursule ! Sînt mort de foame.

Ursarul se întoarce apoi către căpitan : — Domnule primar ! [8]

Primarul : Ce-ți lipsește ? Ce este ?

Ursarul : Te-aș ruga ceva : dă voie să fac aici ceva, să cîștig un gologănaș. Nevasta a murit de foame.......

Primarul : De ce nu i-ai dat de mîncare ?

Ursarul : Păi i-am dat de mîncare : la cîte trei zîle.....

Voci : Păi să-i fi dat la cinci ! ..... Și-a murit chiar de foame ?

Ursarul : Domnule primar, faceți ceva cu comitetu d-voastră. Faceț ca să mi să dea voie să stau aice să lucrez, să vă tocmesc o căldare, să capăt jîntiță ....

Primarul : Jintița nu ajunge la cioban și la vite ......

Ursarul : Domnule primar, vă sărut mîna, dați-mi numai atîta ca să tocmesc una de-acelea .....

Primarul : Apoi tocmai în drum ? Aci nu se poate ! ....

Ursarul : Domnule comitet, cinstiți primari și polițeri, de noapte și de zi, gîndiți-vă, faceț o bunătate.... Săracu țiganu : nu am nici cămașă pe mine......

Voce : Eri seară aveai una ! .....

Ursarul: Păi am băut-o asară ! ...

Voci : La ce-ai băut-o ?

Ursarul : Fă bine, domnule primar, trăi-te-ar Dumnezeu, să te bucure și la picioare și la mînă și la cap ! ......

---

[8] Din acest moment, căpitanul, avînd rolul de judecător, este numit primar.

Primarul : Bine, unde este crionu ?

Ursarul : Apăi nu știu ! L-am lăpădat ! ....

Primarul : Care are un creion ? .....

Ursarul : Unde-ai mai văzut la ursar creion ? Nici tata n-a știut carte... Eu știu numai cum mă cheamă.....

Primarul : Cum ?

Ursarul : Danciu Trăilă din Colibeni .....

Primarul : Din comuna Năcăjiți ? ......

Ursarul : Nu, Colibeni ! ....

Primarul : Coliveni ? ....

Ursarul : Nu Co-li-beni ....

Primarul : Colăceni ? ......

Ursarul : Colibeni !

Primarul : Chiolbeni ? .....

Ursarul : E, scrie și-așa ! ......

Primarul : Scriu din satu Golani ; așa e !

Ursarul : Apăi nici eu nu știu, c-am fugit de-acasă de mult. Să vă fac o căldare, domnule primar !

Primarul : Lasă că avem destule ......

Ursarul : Domnule, trăi-te-ar Dumnezeu, lăsați numai trei minute. Acum le tocmesc pe toate .... (Ursarul bate cu ciocanul în nicovală, apoi drege un ibric.)

Ursarul : La trei minute este gata ! ..... Asta este gata ! ... (Aruncă ibricul.) Și-astălaltă e gata ! ... Mai am una și mă duc ! ... (Bate o tinichea.) Și-asta e gata ! .... (totul e făcut foarte repede. Se ridică de jos, strînge obiectele lucrate și le dă cu sila în mîna primarului).

Ursarul : Ține astea, domnule primar, să mă duc cu totu... Acuma să-m daț voe să gioc un gioc frumos, hodini-te-ar Dumnezeu ! ... Să-m cînte un ceardaș !

Cîntă muzica, ursarul joacă singur și, în timp ce joacă, se milogește.

Ursarul : Sînt flămînd, domnule căpitan, dă-m o bucățică, dacă vrei să mai gioc ! ......

Primarul : Lasă că mai bine gioci flămînd ! .... Că ești mai ușor...

Ursarul : Sînt flămînd, domnule ! ....

Se face joc mare cu strigături.

După o mică pauză, se rînduiesc la fereastră întocmai ca la prima urare ; se face *a doua urare* :

Ei, părinte sfinte Vasile,
De-aseară, de-alaltăseară,
Cu plugul cu doișpce boi,
Boi, boulei,
La coadă *cornăgei* [9]
Și în frunte *fintiței*, [10]
Mînați, măi !

Toată ziua a arat,
Brazdă neagră a răsturnat
Și prin brazd-a semănat
Grîu mărunt și grîu de vară,
Să dea Domnul să răsară,
La lună, la săptămînă,
Aur să culegi în mînă,
Și-l duce ca să-l vadă
Ori de-a dat Dumnezeu roadă.
Era spic ca vrabia
Și paiu ca trestia.
Mînați, măi !

---

[9] De la cornățel, fructul unei plante : turița.

[10] Cu pată albă în frunte.

Iute s-a-ntors
Şi din grajd a scos
Un cal negru năzdrăvan,
Cum îi plăcea lui Trăian,
Negru ca corbul,
Iute ca focul,
Cu potcoave de argint,
Ce sunt bune la fugit,
Cu potcoave de aramă,
Ce prind bine la *corhană*[11].
Şi la fierar a plecat
Şi oţel a cumpărat,
Să facă seceri mari
Pentru copilaşii tari,
Cu mănunchi de viorele
Pentru fete tinerele
Şi neveste frumuşele.
Şi-a strîns fine şi vecine
Şi vr-o trei babe bătrîne
Şi pe toţi mi ţi i-a pus
La lucru pămîntului,
În răcoarea vîntului.
Cu dreapta apuca,
Cu cealantă secera,
Altu-n urmă-nainta,
Tot clăi mîndre ridica
Şi la soare să usca,
Pe care le încărca
Şi acasă le ducea.

Scos-au nouă iepe,
Tot sirepe,
Şi de pari le lega
Şi-ncepea a treera,
Harabaiele[12]-ncărca
Şi la moară ce pleca.
Iară curva cea de moară,
Cînd văzu atîtea cară,
Încarcate cu povară,
Puse coada pe spinare
Şi plecă la fuga mare,
La cea fugă de scăpare.
Lunca-i mare,
Frunză n-are;
Lunca-i mică,
Săi, mătuşă, şi-o ridică !.....
Iar moraru meşter bun
Zări moara pe cătun
Şi-şi luă cojoc miţos
Şi îl îmbracă pe dos;
Şi-şi luă ciocan în brîu,
Mai luă apoi un frîu,
Cu frîu o lega
Şi la vale o tîra,
Cu ciocanu-i da în şele,
De o pune pe măsele.
Turna pe deasupra-n coş
Tot grăunte de cel roş,
Grăuntul cădea sub piatră
Şi da făină curată.
Trăian mult să bucura,
Pe morar îl lăuda,
Călare că să suia,
Cu flăcăii ce-i mîna.
Boii opinteau,
Roţile scîrţîiau,
Iară mîndra-mpărăteasă
Auzia tocmai din casă
Hăulitul flăcăilor,
Scîrţîitul carelor.
În cămară ea mergea,
Şi din cui îşi alegea
O sită mare şi deasă
Tot cu pînză de mătasă.
Mâneci dalbe sufleca,
Cernea, mări, tot cernea,
Negurile jos cădea,
Apoi pîne plămădea,
Şi colacii învîrtea,
Pe lopată îi culca
Şi-n cuptor îi arunca,
Pîn-ce rumeni îi scotea.
Şi da vreo cinci
La băieţii cei mici.
Mînaţi, măi !
Şi-mpărţia trei colăcei
La copii mititei,
Iară mîndrului de bărbat
Lui i-a dat un sărutat.
Cum a dat Dumnezeu holdele
Astfel s-avem parte şi noi.

---

[11] Deal.
[12] Car, căruţă.

De urat am mai ura
Dar ni-i frică c-o-nsera,
Că nu sîntem de colea,
Ci sîntem de la *Mitoc*[13]
Unde 'ngeaţă apa'n chioc
Şi mămăliga pe foc,
Şi laptele-n doniţă
Şi mămăliga pe poliţă.
Am auzit că aveţi o haită muşcătoare
Şi-o babă fermecătoare
La haită întinde colacul cu lapte dulce,
A turba şi s-a duce.
Da' pe babă om lega-o cu resteul
Şi-om duce-o la moşu Maftei
Că ştie rîndul la femei.
Opriţi, băieţi, măi![14]
Hăi! hăi!

După această a doua urare întreaga ceată intră în casă şi cinsteşte cu gospodarul; căpitanul primeşte daruri în obiecte sau bani.

5. Aşa cum am văzut, acest obicei la Fundu-Moldovei se practică în seara Anului nou şi are drept scop să ureze oamenilor, pentru anul ce vine, sănătate şi belşug. Aparenţele ni-l arată ca un obicei comemorativ, care sărbătoreşte venirea Anului nou. Depus prin vremuri în tezaurul tradiţiilor locale, el este actualizat la această dată, cu un ritual de sărbătorire, devenind o manifestare la care satul participă în bună parte.

Această participare se produce în comunitatea de viaţă a satului în două moduri: prin ceata de feciori care organizează obiceiul şi prin familiile care primesc urarea.

În adevăr, ceata de feciori este aceea care formează în primul rînd gruparea celor ce săvîrşesc actul, deşi nu întotdeauna se rămîne în limitele acestei organizaţii populare de tineret; nu rareori apar şi oameni căsătoriţi ,,dintre cei mai pricepuţi". Mai ales conducătorul, care trebuie să se bucure de-o autoritate deosebită, este un om mai vîrstnic, cu o situaţie deosebită în faţa celorlalţi, aşa cum era şi în cazul cercetat de noi în anul 1928[15].

După informaţia conducătorului echipei, participarea feciorilor este hotărîtă cu cel puţin o săptămînă înainte: uneori componenţa echipei nu este schimbată ani de-a rîndul, formîndu-se un fel de tradiţie ,,pînă ce oamenii se mai trec sau pleacă şi vin alţii mai tineri".

Se mergea cu ,,buhaiul" în primul rînd la oamenii de seamă ai satului care se bucurau de un mai mare prestigiu, şi la cei mai înstăriţi. Urarea şi scenele se mai făceau şi la părinţii unora dintre feciorii participanţi sau în case cu fete mari, fete de măritat, cu deosebire la logodnicele feciorilor din grupul obiceiului.

În ceea ce priveşte cea de-a doua participare, adică asistenţa, aceasta variază după locul unde se produce obiceiul. Cînd are loc în curte, elementele flotante sînt mai puţine la număr[16]. Atunci cînd se desfăşoară însă în locuri publice (instituţii, cîrciumă), în locuri cu adunare de lume multă, numărul celor ce asistă este mult mai mare, dînd naştere la manifestări la care participă satul. Acestea sînt însă cazuri excepţionale.

---

[13] Sat învecinat.

[14] Urare spusă tot de Ştefan Pop, ursarul.

[15] Simion Şalvari, conducătorul echipei, era de 31 de ani (cam cu 10 ani mai mare ca ceilalţi), ştiutor de carte şi invalid din armata austriacă; participase la nouă bătălii (Pavia).

[16] Uneori obiceiul se desfăşoară în partea a doua (scena de la stînă şi urarea a doua) în interiorul casei, acolo unde spaţiul permite. În Fundu-Moldovei cuvîntul *curte* circulă şi cu înţelesul de casă, aşa cum apare în expresia ,,curte boierească".

Semnificaţia acestui obicei stăruie însă dincolo de aspectul său comemorativ şi social. Originea şi funcţiunile sale par să fie dincolo de aparenţele contemporane şi o cercetare a lor, deşi grea în acest moment, nu este lipsită de interes. Să încercăm aci o schiţare a problemei.

Multe dintre datinile şi obiceiurile pe care le găsim astăzi în satul românesc ni se arată într-un chip puţin organic. În decursul veacurilor, viaţa poporului român a suferit mari transformări. S-au produs, mai violent sau mai lent, o seamă de suprapuneri, de întrepătrunderi între forme de viaţă variate, de vîrste inegale, s-au produs şi s-au creat astfel unele expresiuni ciudate ale vieţii sociale, cum pare că este şi cazul fenomenului descris mai sus. În acest fel se poate vorbi de o istorie şi, mai mult chiar, de o arheologie a datinilor româneşti.

Satul românesc tradiţional conţine în acea perioadă şi multe resturi ale unui mod de viaţă de mult depăşit, forme vechi obşteşti, uneori actualizate prin manifestările prezente. Din aceste forme se alcătuiesc deseori adevărate conglomerate de supravieţuiri. Sînt, bunăoară, acte rituale răzleţe pe care le întîlnim astăzi şi care la început făceau parte dintr-un ansamblu de rituri aparţinînd unui cult. Prin transformările ce s-au produs cu timpul în viaţa spirituală a colectivităţii, cultul s-a dezintegrat şi a dispărut, iar unele din actele rituale componente au rămas în viaţa societăţii sub formă de supravieţuiri. Pierzîndu-se sensul actelor, sens ce venea din funcţiunea ce-o aveau în unitatea cultului, actele s-au suprapus şi combinat în mod artificial, neorganic, dînd naştere la ceremonii de un caracter ciudat, cum e şi aceea al ,,buhaiului''.

Obiceiul ,,buhaiului'', care este o manifestare complexă, îmbină în mod neorganic acte ce evocă viaţa de plugărie şi cea păstorească deodată.

Fenomenul reconstituit aci pare să fie legat cu o mai mare tărie de un cult agrar ce apare la noi şi la unele popoare învecinate.

Viaţa agrară este evocată în datina ,,pluguşorului'' prin obiectele rituale ca buhai, clopote, bice şi prin mişcările rituale din momentul urării, care reproduce momentul ieşirii la arat. Urarea însă (ritul oral) reconstituie întreg anul agricol, de la arat pînă la culegerea şi folosinţa rodului, trecînd prin toate momentele ce se succedă în mod necesar în agricultură : semănatul, seceratul, treieratul, măcinatul şi facerea pîinii.

Să vorbim acum pe scurt despre semnificaţia acestui obicei, despre funcţiunea ce o îndeplineşte în viaţa spirituală a satului.

Obiceiul ,,pluguşorului'', comparat cu alte forme de supravieţuire ce par să aparţină unui vechi cult agrar de origine romanică (sărbătorirea Anului nou de 1 martie, cînd se dezlegau şi muncile agricole), păstrează desigur un caracter mai organic, un caracter propriu bine definit. El nu poate fi înţeles decît în cadrul şi ordinea de fapte stabilite ale obiceiurilor agrare. Atît natura lui, cît şi metodele folosite indică această apartenenţă.

În satul Fundu-Moldovei, fie că apare izolat sau în componenţa ceremoniei ,,buhaiului'', pluguşorul îşi păstrează în parte sensul, un sens redus de trecerea vremii, dar elementar, adică esenţial. Un ţăran mai vîrstnic spunea :

,,Face pluguşoru că aşa-i obiceiu aici la noi ; vine aşa că urează de Anu nou să fie rodu bogat, să se bucure oamenii ; vezi ce-i întîi ? — Pînea'' [17].

---

[17] Anton Ţâmpău, 64 de ani, nu ştie carte.

Iată şi părerea altui ţăran, mai tînăr:

,,Să face obiceiu ăsta că aşa l-am apucat din bătrîni; le place la oameni să mai petreacă de sărbători. Vezi, e Anu nou şi nu poţi trece aşa. Da' mai crede lumea că de urezi să face rodu bun în anu ce vine; obiceiuri.........''[18].

Aceşti oameni nu vorbesc despre ,,maternitatea'' pămîntului şi rituri de fecunditate, nici despre ,,spiritul grîului'', aşa cum vorbesc etnologii, dar explicaţiile lor au o linie de convergenţă cu aceste credinţe şi mituri agrare vechi. Urarea şi toate actele aparţinînd vieţii agrare sînt făcute pentru a evoca şi influenţa rodul ogoarelor pe anul ce vine.

Dar obiceiul ,,buhaiului'' în satul Fundu-Moldovei, pe lîngă scenele din viaţa agrară, mai are şi altele care privesc *viaţa păstorească*, care este aici evocată printr-o seamă de acte ce aparţin vieţii de stînă aşa cum sînt: aducerea oilor în tîrlă, mulsul lor, cîntece şi jocuri ciobăneşti; la acestea se adaugă răpirea oilor de către urs şi scena dramatică ce-o angajează.

În adevăr, ele reconstituie din plin una din cele mai caracteristice activităţi ale poporului român, adică păstoritul. Întrebarea e: ce rost are această scenă păstorească în seara Anului nou?

Aşa *cum* se prezintă obiceiul în acest sat şi *cît* anume ne pune la dispoziţie ca fapte, materialul nu este îndeajuns de concludent. Completat de o informaţie din domeniul mitologiei comparate, obiceiul mai apare la lituanieni. Deşi în alte forme, se pare că ele sînt înrudite. Se naşte atunci ipoteza dacă această scenă de stînă, drama sau ,,jocul ursului'' cum i se mai spune local obiceiului, nu este un corespondent al pluguşorului, o comemorare a Anului nou pentru viaţa păstorească, şi obiceiul de aci un rest de cult păstoral cu străvechi rădăcini locale sau venit din nord. Din acest punct de vedere problema rămîne deschisă.

Aşa cum am avizat de la început, materialul cules nu este suficient de concludent pentru lămurirea unor probleme pe care totuşi obiceiul practicat le ridică. Aspectul sociologic şi etnologic al fenomenului, despre care sub formă descriptivă vorbeşte indirect însăşi reconstituirea, a fost schiţat în capitolul de încheiere, mai mult ca o deschidere de orizont decît ca o rezolvare.

---

[18] Simion Şalvari, conducătorul echipei.

NUNTA ÎN OLTENIA
ÎN „RĂSPUNSURI LA CHESTIONARIUL LINQUISTIC” [*]
AL LUI B. P. HASDEU

RADU RĂUTU

Revelarea, fie ea și numai parțială, a unor filoane etnografice și folclorice dintr-un fond datînd din sec. al XIX-lea, cum este acesta, pe lîngă faptul că valorifică un material în cea mai mare parte inedit [1], contribuie la sporirea informației etnografice și folclorice.

B.P. Hasdeu a fost însărcinat în 1877, la propunerea Ministerului Instrucțiunii Publice, cu întocmirea chestionarelor juridic și lingvistico-mitologic[2]. În 1877 apare în revista „Columna lui Traian” chestiona-

---

[*] Scopul chestionarului fiind lingvistic — cu toate că, prin îndrumările care urmăreau să dea cît de sumare indicații metodologice și să asigure autenticitatea faptului comunicat, cea de-a treia cerea și un context în care să fie cuprins cuvîntul, asigurîndu-i claritatea semantică — , materialul din răspunsuri este sărac în documente literare folclorice, predominînd astfel aspectul etnografic. După cum se va vedea, din descrierea ceremonialului de nuntă lipsește textul folcloric (orații, colăcerii, iertăciuni) sau sînt amintite numai frazele de început. Raritatea sau inexistența lui este, așadar, nu un indiciu al absenței din ceremonial, ci o carență cu dublă proveniență : pe de o parte intrinsecă chestionarului, pe de altă parte ca rezultat al comodității, ori ignoranței corespondentului. Din aceeași pricină nu se poate considera valoarea negativă a răspunsurilor cînd negația nu este nici măcar afirmată, ci se omite întrebarea.

[1] B.P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, București, I, 1886 ; II, 1887 ; III, 1893. *Dicționarul limbii române* [sub conducerea lui Sextil Pușcariu], București, 1913, 1927—1931, 1934, 1936—1940 ; în vol. I, 1913, partea I, p. LV—LXVI, listă de localitățile de unde s-au primit răspunsurile, însoțite de numele corespondenților și data trimiterii. Serghie Șuțu, *Strigătele animalelor. Studiu lexicografic*, în „Dacoromania”, 2 (1921—1922), p. 85—174 ; cu un indice al localităților. Al. Rosetti, *Colindele religioase la Români*, București, 1920, extras ; în notele din subsolul paginilor, referiri la materialul din „Răspunsuri” și exemplificări. I. Mușlea, *Importanța materialului folcloristic din răspunsurile la chestionarul lui B. P. Hasdeu și problema valorificării lui* [Comunicare la ședința din 14 III 1956 a secției a VIII-a a Academiei R.P.R., în care autorul anunță o lucrare atotcuprinzătoare a motivelor folclorice din răspunsuri], apud B. C., *Valorificarea folclorului din răspunsurile la chestionarul B.P. Hasdeu*, în „Revista de folclor”, I, 1956, nr. 1—2, p. 306. I. Mușlea, „*Joimărița*” [Comunicare la ședința din 26—28 IX 1957 la secția a VI-a a Academiei R.P.R., valorificînd materialul din răspunsuri], apud A.Z.N.P., *Comunicări de folclor în sesiunea generală 1957 a Academiei R.P.R.*, în „Revista de folclor”, II, 1957, nr. 1—2, p. 95—96. I. Mușlea, *Tiberiu Alexandru. Instrumentele muzicale ale poporului român*, în „Revista de folclor”, II, 1957, nr. 1—2, p. 255—258. Recenzie bazată pe atestări din răspunsurile la chestionar.

[2] B. P. Hasdeu, *Poporul român sub raporturile juridic, linquistic și mitologic*, în „Columna lui Traian”, București, 1877, p. 407.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 4, p. 321—332, București, 1967

rul juridic, sub denumirea de ,,Programa pentru adunarea obiceielor juridice ale poporului român''[3]. În 1884, în ședința din 2 aprilie a Academiei Române, problema a fost reluată, hotărîndu-se ca B.P. Hasdeu să lucreze un dicționar etimologic al limbii române[4]. Era, de fapt, sarcina și scopul înființării Societății Academice Române, de două ori ratate pînă atunci : dicționarul lui Massim și Laurian și cel al lui Cihac. În ședința din 4 aprilie a aceluiași an, Hasdeu a prezentat chestionarul lingvistic — tot o ,,programă'', vorbind despre scopul dicționarului și despre izvoarele pe care le va folosi în afară de chestionar[5] ; revenindu-i lui Hasdeu obligația să lucreze la *Etymologicum Magnum*..., Academia și-a asumat rolul de a interveni pe lîngă Ministerul Instrucțiunii Publice și Cultelor pentru acordarea sprijinului necesar[6]. La 1 iunie 1884, în cadrul unei ședințe academice, Hasdeu face o dare de seamă amănunțită asupra chestionarului lingvistic pentru adunarea materialului trebuitor alcătuirii dicționarului și cere tipărirea urgentă a acestuia de către Academie. Chestionarul este tipărit și trimis, sub numele de ,,programă'', învățătorilor și preoților rurali ,,din toate ținuturile locuite de români''[7], devenind o acțiune sprijinită de stat, la fel ca cea din 1877[8].

Răspunsurile la chestionar sînt primite în cea mai mare parte în cursul anilor 1884 — 1885, dar ele mai întîrzie și în 1886 (din com. Braniștea, rn. Calafat, reg. Oltenia, B.A.R., ms. rom. 3427), ba chiar pînă în 1887 (din com. Baia de Aramă, reg. Oltenia, B.A.R., ms. rom. 3427). Așa cum fusese hotărît în ședința de însărcinare a lui B.P. Hasdeu cu redactarea dicționarului, răspunsurile au fost predate Academiei, care le-a legat în 18 volume, înregistrate la Secția de manuscrise a B.A.R. sub titlul : B. P. Hasdeu, ,,Răspunsuri la chestionariul linquistic'', 1884 (mss. rom. 3418—3436), însumînd 9537 de file[9].

---

[3] Hasdeu, *op. cit.*, p. 408—411. În 1878 apare în broșură : *Obiceiele juridice ale poporului român*. Programa. Edițiune oficială, București, Tip. Soc. Acad. Rom., 1878, 61 p. Republicare și în ,,Observatoriulu'', Sibiu, IV (1881), p. 349, 353—354, 357, 361—362, 365, 369, 373, 377, 381, 385, 389—390, 403—404, 407—408.

[4] *Analele Academiei Române*, Seria a II-a, 6 (1883—1884), p. 100—102.

[5] *Ibidem*, p. 104—107.

[6] *Ibidem*, p. 108—109.

[7] B. P. Hasdeu, *Programa pentru adunarea datelorŭ privitóre la limba română*, București, Edit. Academiei Române, 1884, 16 p. Republicare și în ,,Transilvani'a'', Sibiu, XV (1884), p. 147—155 ; XVIII (1887), p. 121—127, cu un apel al lui G. Barițiu ; *Analele Academiei Române*, Seria a II-a, 7 (1884—1885),p. 21—34, 50—51 ; *Etymologicum Magnum Romaniae*, I, 1886, p. VIII—XVII.

[8] Hasdeu mărturisește în introducerea la *Etymologicum* că : ,,. . . îndată după aceasta (după aprobarea și tipărirea programei de către Academie — n.n.), prin intermediul mai ales al revizorilor școlari și al protopopilor, am răspîndit în țéră următorul Chestionar. . .''. *Etymologicum*. . ., I, 1886, p. VII.

[9] Vol. 1 — jud. Argeș, Botoșani, Brăila, B.A.R., ms. rom. 3418, 445 file ; vol. 2 — jud. Buzău, Constanța, ms. rom. 3419, 326 file ; vol. 3 — jud. Covurlui, ms. rom. 3420, 509 file ; vol. 4 — jud. Dîmbovița, ms. rom. 3421, 331 file ; vol. 5 — jud. Dolj, ms. rom. 3422, 486 file ; vol. 6 — jud. Dorohoi, Fălciu, Gorj, ms. rom. 3423, 238 file ; vol. 7 — jud. Ialomița, ms. rom. 3424, 517 file ; vol. 8, I — jud. Iași, ms. rom. 3425, 362 file ; vol. 8, II — jud. Iași, ms. rom. 3426, 304 file ; vol. 9 — jud. Mehedinți, Muscel, ms. rom. 3427, 511 file ; vol. 10 — jud. Neamț, ms. rom. 3428, 593 file ; vol. 11 — jud. Olt, Prahova, Putna, ms. rom. 3429, 520 file ; vol. 12 — jud. Rm. Sărat, Romanați, Suceava, ms. rom. 3430, 613 file ; vol. 13 — jud. Tecuci, ms. rom. 3431, 517 file ; vol. 14 — jud. Teleorman, Tulcea, ms. rom. 3432, 504 file ; vol. 15 — jud. Tutova, ms. rom. 3433, 530 file ; vol. 16 — jud. Rm. Vîlcea, Vaslui, ms. rom. 3434, 449 file ; vol. 17 — Ardeal, ms. rom. 3435, 464 file ; vol. 18— Banat și Ungaria, ms. rom. 3436, 318 file.

Materialul pe care îl vom expune a fost excerptat cu deosebire din răspunsurile la întrebarea cu nr. 123 („Care sînt cuvintele privitoare la căsătorie, începînd de la logodnă pînă la săvîrşirea nunţii?")[10]. Hasdeu a folosit principiul abil al repetării unei întrebări într-o altă formulare, cu alt scop însă decît acela al confruntării şi verificării răspunsurilor : pentru clarificarea denumirilor respective. În acest mod, întrebările cu nr. 147 („La nunţi sau în alte întîmplări se cîntă oare despre «Lada» şi «Mana» şi ce sînt acestea?") şi 198 („Ce sînt pocînzeii şi colăcerii?") se alătură de la sine întrebării 123. Dacă cercetarea răspunsurilor la întrebarea 147 a fost cu totul infructuoasă pentru teritoriul propus, în sensul unui răspuns general negativ, cea a materialului provenit de la întrebarea 198 s-a soldat cu mai mult succes, coroborarea acestuia cu cel provenit de la întrebarea 123 permiţînd fixarea existenţei fenomenului etnografic acolo unde el nu fusese semnalat în răspunsul la întrebarea principală (123)[11].

Întregul material din răspunsuri este repartizat conform vechii împărţiri teritoriale administrative (vezi nota 9). Am transpus, pentru regiunea Oltenia şi o parte din regiunea Argeş, care constituia în acea vreme judeţul Vîlcea, această repartizare în actuala distribuire administrativă, indicînd şi respectivele date complementare (data trimiterii răspunsurilor, cînd ea e menţionată, numărul filelor din ms.)[12].

---

[10] Chestionarul cuprinde 206 întrebări : de la ? 1 — ? 49, de fonetică dialectală ; de la ? 50 — ? 128, de lexic folcloric şi etnografic ; de la ? 129 — ? 206 de elemente folclorice propriu-zise. Vezi şi I. C. Chiţimia, *B. P. Hasdeu şi problemele de folclor*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", I, 1952, nr. 1—4, p. 176.

[11] În trimiterile următoare la manuscris nu vom mai pune B.A.R., ms. rom., ci vom scrie direct ms. rom. ; — numărul imediat următor cotei manuscrisului indică fila şi este despărţit prin virgulă de cel al cotei ; — r după numărul filei înseamnă recto ; v — verso.

Majoritatea răspunsurilor fiind de la *? 123*, nu indicăm întrebarea. Pentru deosebire, am marcat cu *? 198* începutul trimiterii cînd ea provine de la această întrebare.

Acolo unde, după indicarea raionului unei localităţi printr-un rn., nu urmează altă indicaţie administrativă, se va citi regiunea Oltenia. Localităţile din actuala regiune Argeş le-am precizat prin aşezarea după raion a regiunii prin — Argeş.

Com. Ciutura, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 132 v ; com. Işalniţa, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 290 r ; com. Melineşti, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 321 v ; com. Murgaşu, rn. Olteţu, ms. rom. 3422, 326 v ; com. Sălcuţa, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 405 r.

[12] Vol. 5 (Dolj — reg. Oltenia), ms. rom. 3422 : Adunaţii de Geormane, com. Bratovoeşti, rn. Craiova, f. d., filele 2 r — 6 v ; com. Argetoaia, rn. Filiaşi, 28 III 1885, filele 8 r — 12 r ; com., rn. Băileşti, f.d., filele 14 r — 21 r ; com. Bîrca, rn. Băileşti, 29 IV 1885, filele 27 r — 30 v ; Bodăeşti, com. Melineşti, rn. Filiaşi, 29 XI 1884, filele 31 r — 40 v ; com. Breasta, rn. Craiova, f.d., filele 69 r — 74 r ; com. Bucovăţ, or. Craiova, 29 IV 1885, filele 79 r — 85 v ; com. Bulzeşti, rn. Olteţu, 28 IV 1885, filele 87 r — 91 v ; com. Calopăru, rn. Craiova, f.d., filele 97 r — 98 v ; com. Căpreni, rn. Gilort, 29 XI 1884, filele 99 r — 108 r ; com. Catanele, rn. Băileşti, f.d., filele 111 r — 113 v ; com. Cetatea, rn. Calafat, 30 IV 1885, filele 115 r — 118 v ; com. Cioroiaşu, rn. Băileşti, f.d., filele 119 r — 126 v ; com. Ciuperceni, rn. Calafat, 30 IV 1885, filele 129 r — 130 r ; com. Ciutura, rn. Craiova, f.a., f.d., filele 131 r — 132 v ; Comoşteni, com. Gîngiova, rn. Băileşti, 24 IV 1885, filele 133 r — 135 r ; Coţofenii din Dos, rn. Craiova, 5 V 1885, filele 137 r —138 v ; Coţofenii din Faţă, rn. Craiova, f.d., fila 139 r — v ; or. Craiova, 30 VI 1885, filele 143 r — 156 v ; Dobridoru, com. Moţăţei, rn. Calafat, f.d., filele 157 r — 162 r ; com. Drănicu, rn. Craiova, 2 V 1885, filele 163 r — 167 r ; Fîntîna Banului (şi cătunul Moreni), com. Cetatea, rn. Calafat, f.d., filele 169 r — 171 v ; com., rn. Filiaşi, f.d., filele 173 r — 178 r ; Floreşti, com. Ţînţăreni, rn. Filiaşi, 1885, filele 179 r — 198 r ; Galiciuica, com. Giubega, rn. Băileşti, 17 II 1885, filele 205 r — 216 r ; com. Gîngiova, rn. Băileşti, 12 IV 1885, filele 219 r — 229 r ; com. Gherceşti, rn. Craiova, 6. IV. 1885, filele 233 r — 240 r ; com. Goeşti, rn. Craiova,

★

Pentru întemeierea unei familii și a unei gospodării noi este necesar ca viitoarea soție să fie sănătoasă din punct de vedere fizic și moral. Acestea se află întrebînd vecinii[13].

Cei ce fac investigațiile se numesc „cătători de case”[14]. Dacă rezultatul investigațiilor este favorabil, are loc pețitul, „împețitul”[15] sau „împețeala”[16]. Nu se pețește marțea și sîmbăta pentru că „e rău de moarte”[17].

---

25 III 1885, filele 245 r — 251 r ; com. Gogoșu, rn. Craiova, f.d., filele 255 r — 260 v ; Goicea Mare, rn. Băilești, f. d., filele 265 r — 266 v ; Goicea Mică, rn. Băilești, f. d., filele 267 r — 269 v ; Grindeni, com. Lișteava, rn. Corabia, 25 IV 1885, filele 271 r — 275 r ; Gubaucea, com. Bucovicioru, rn. Calafat, f.d., filele 277 r—283 r ; com. Ișalnița, rn. Craiova, 10 IV 1885, filele 285 r — 290 v ; com. Locusteni, rn. Caracal, f.d., filele 223 r—294 v ; com. Măceșiul de Jos, rn. Băilești, f.d., filele 295 r — 300 r ; com. Maglavit, rn. Calafat, 4 V 1885, filele 301 r — 305 v ; Mălăești, com. Țandăra, rn. Craiova, 3 V 1885, filele 311 r — 315 v ; com. Melinești, rn. Filiași, f.d., filele 317 r — 322 r ; com. Murgașu, rn. Oltețu, 27 IV 1885, filele 323 r — 326 v ; com. Negoești, rn. Gilort, 10 IV 1885, filele 329 r — 347 v ; com. Pielești, rn. Balș, 8 V 1885, filele 349 r — 363 r ; com. Piscu-Vechi, rn. Calafat, 30 IV 1885, filele 365 r —371 r ; com. Plenița, rn. Calafat, f.d., filele 373 r — 378 r ; com. Plosca, rn. Băilești, 30 V 1885, filele 379 r — 384 r ; com. Poiana, rn. Filiași, f.d., filele 389 r—390 v ; com. Risipiți, rn. Calafat, f.d., filele 391 r — 397 r ; com. Salcia, rn. Calafat, f.d., filele 401 r — 402 v ; com. Sălcuța, rn. Craiova, f.a., f.d., filele 403 r — 405 r ; com. Scăești, rn. Filiași, f.d., filele 406 r — 411 r ; com. Seaca de Cîmp, rn. Calafat, f.d., filele 412 r — 425 v ; com. Seaca de Pădure, rn. Craiova, 24 IV 1885, filele 427 r — 431 v ; Secuiu, com. Teascu, rn. Craiova, f.d., filele 433 r — 439 v ; com. Siliștea Crucii, rn. Băilești, 30 IV 1885, filele 441 r — 444 r ; Simnicu, com. Simnicu de Sus, rn. Craiova, 24 IV 1885, filele 445 r — 449 v ; Tălpașu, rn. Oltețu, Mieria [Mierea], rn. Oltețu, Amărăști, com. Fărcașu, rn. Oltețu, Zeicoiu, com. Dănciulești, rn. Oltețu, 24 IV 1885, filele 452 r — 456 r ; Tencăneu, com. Sălcuța, rn. Craiova, f.a., f.d., filele 471 r — 474 v ; com. Țînțăreni, rn. Filiași, 30 IV 1885, filele 477 r — 479 v ; com. Vela, rn. Craiova, 2 V 1885, filele 481 r — 486 v.

Vol. 6 (Gorj — reg. Oltenia), ms. rom. 3423 : com. Bîlta, rn. Gorj, [1884], filele 231 r — v ; Părîu [Pîrîu de Vale], com. Cîlcești, rn. Gorj, 14 II 1885, filele 233 r — 234 v ; „Mănăstirea Polovragi” [Polovragi], rn. Gilort, [1884], filele 235 r — 237 v.

Vol. 9 (Mehedinți — reg. Oltenia), ms. rom. 3427 : com. Baia de Aramă, rn. Turnu-Severin [și com. : Tismana, Padeșu, Cloșeni, Orzești, Negoești, Ponoarele, Comănești, Rătez, Costeni, Godinești, Pocruia, Racoți, Topești, Mărășești, Obîrșia, Busești, Balta], 11 II 1887, filele 2 r — 14 v ; com. Bistrița, rn. T. Severin, f.d., filele 16 r — 27 r ; com. Braniștea, rn. Calafat, 8 V 1886, filele 22 r — 32 v ; com. Cătunele, rn. Strehaia, 1885, filele 34 r — 37 r ; Cleșnești, com. Iormănești, rn. Strehaia, 25 V 1885, filele 38 r — 47 r ; Comănești, com. Crainici, rn. Strehaia, f.d., filele 48 r — 52 r ; Coșovățu, com. Deleni, rn. Strehaia, 10 XII 1884, filele 54 r — 56 v ; com. Isverna, rn. T. Severin, 11 I 1885, filele 58 r — 65 r ; Prunișoru, com. Fîntîna Domnească, rn. T. Severin, 1884, filele 66 r — 78 v ; com. Rudina, rn. T. Severin, f.d., filele 80 r — 108 v ; Șișeștii de Jos, com. Șișești, rn. T. Severin, 28 XII 1884, filele 112 r — 118 v ; com., rn. Vînju-Mare, 2 V 1885, filele 120 r — 132 r ; plasa Dumbrava, [com?], f.a, f.d., filele 135 r — 136 v.

Vol. 12 (Romanați — reg. Oltenia), ms. rom. 3430 : com. Cilieni, rn. Corabia, 8 V 1885, filele 254 r — 256 r ; com. Rusăneștii de Jos, rn. Corabia, 8 V 1885, filele 257 v — 266 r ; com. Gostavățu, rn. Caracal, 28 XII 1884, fila 268 r — v ; com. Leu, rn. Craiova, f. d., filele 270 r — 271 v.

Vol. 16 (Vîlcea — reg. Oltenia și Argeș), ms. rom. 3434 : com. Crăpăturile, rn. Oltețu, 20 XII 1884, filele 2 r — 7 r ; com. Recea (denumirea oficială Izvorul Rece), rn. Horezu — Argeș, 20 VI 1885, filele 8 r — 18 v ; com. Recea [Izvorul Rece] și : com. Vaideeni, Slătioara, Fometești, rn. Horezu — Argeș, com. Racovița, rn. Rm. Vîlcea — Argeș, 1 X 1885, filele 20 r — 26 v ; com. Sutești, rn. Drăgășani — Argeș, f.d., filele 28 r — 32 v ; Zăvoeni, com. Oveselu, rn. Oltețu, 6 II 1885, filele 34 r — 60 v.

[13] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeș, ms. rom. 3434, 22 v.

[14] Com. Bulzești, rn. Oltețu, ms. rom. 3422, 90 r ; Cleșnești, com. Iormănești, rn. Strehaia, ms. rom. 3427, 43 v.

[15] Or. Craiova, ms. rom. 3422, 156 r ; com. Braniștea, rn. Calafat, ms. rom. 3427, 124 r.

[16] Com. Bulzești, rn. Oltețu, ms. rom. 3422, 90 r.

[17] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeș, ms. rom. 3434, 22 v.

În peţit se duc peţitorii, numiţi şi ,,grăitori"[18], cu o ploscă cu rachiu sau vin[19]. Ei sînt aleşi dintre rudele mai vîrstnice ale băiatului, în număr de unu, doi sau trei[20], doi bărbaţi şi o femeie[21].

,,Fata se ascunde în podul casei de ruşine"[22]. Intrînd în casă, peţitorii dau ,,bună dimineaţa" chiar dacă e seară, spun mai întîi ,,vorbe" — ,,caută o căprioară" — şi invită părinţii fetei să bea din ploscă. Dacă vor bea, este semn că se învoiesc la căsătorie şi se hotărăşte o seară pentru făcutul ,,foii de zestre", cînd peţitorii vin la casa miresei cu băiatul, rudele şi prietenii acestuia, şi cu un ,,scriitor" (cel ce va scrie foaia de zestre)[23].

Are loc ,,aşezatul"[24] sau logodna[25], dacă cei doi tineri se plac. Pentru a afla acest lucru, în cazul în care viitorii soţi nu s-au văzut pînă atunci, ,,. . . în una din serile viitoare, băiatul, însoţit de tatăl său sau de alte neamuri mai în vîrstă, vine la casa fetei. După cîteva vorbe schimbate asupra timpului, recoltei etc. [,] să oferă băiatului vin într-o ploscă; el e dator [,] dacă fata-i place [,] să zică după ce a beut: e vin bun din vie bătrînă. Dacă fata nu-i place el va răspunde înapoind plosca: are oţîr de smag şi în acest caz să scoală şi pleacă cu toţi ai săi. După ce a beut băiatul să dă plosca fetei care răspunde şi ea cu aceleaşi cuvinte, după cum i place sau nu băiatul"[26].

Ceremonialul acesta desfăşurîndu-se cu sorţi bune, tinerii ,,fac schimb de daruri": ,,băiatul dă fetei un cadou în bani şi fata-i sărută mîna şi-i dă şi ea un cadou, care constă spre exemplu din o cîrpă femeiască de mătase"[27]. Schimbul de daruri este atestat şi în com. Măceşu de Jos, rn. Băileşti [28], com. Drănicu, rn. Craiova [29]. De la acest obicei, în Galiciuica, com. Giubega, rn. Băileşti, a derivat sinonimia expresiei ,,a face schimb'' cu ,,logodirea'' [30].

---

[18] Com. Baia de Aramă, rn. T. Severin, ms. rom. 3427, 7 v.

[19] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 22 v; Zăvoeni, com. Oveselu, rn. Olteţu, ms. rom. 3434, 50 r.

[20] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 12 r; Zăvoeni, com. Oveselu, rn. Olteţu, ms. rom. 3434, 50 r.

[21] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 22 v.

[22] Ibidem.

[23] Ibidem.

[24] Bodăeşti, com. Melineşti, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 37 r; com. Bucovăţ, or. Craiova, ms. rom. 3422, 83 r; Floreşti, com. Ţînţăreni, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 191 r; Gubaucea, com. Bucovicioru, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 281 r; com. Scăeşti, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 408 v; Simnicu, com. Simnicu de Sus, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 448 r; com. Baia de Aramă, rn. T. Severin, ms. rom. 3427, 7 v; com., rn. Vînju-Mare, ms. rom. 3427, 124 r.

[25] Com. Argetoaia, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 11 r; Bîrca, rn. Băileşti, ms. rom. 3422, 29 r; com. Bucovăţ, or. Craiova, ms. rom. 3422, 83 r; com. Căpreni, rn. Gilort, ms. rom. 3422, 104 v; com. Cioroiaşu, rn. Băileşti, ms. rom. 3422, 123 v; com. Coţofenii din Dos, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 137 v; com. Drănicu, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 166 r; Dobridoru, com. Moţăţei, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 160 r; Floreşti, com. Ţînţăreni, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 191 r; Galiciuica, com. Giubega, rn. Băileşti, ms. rom. 3422, 212 r; Gubaucea, com. Bucovicioru, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 281 r; com. Locusteni, rn. Caracal, ms. rom. 3422, 294 r; com. Maglavit, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 304 r; com. Piscu-Vechi, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 369 r; com. Poiana, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 390 r; com. Scăeşti, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 408 v; com. Seaca de Cîmp, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 420 r; Tălpaşu, Mierea, Amărăşti, Zeicoiu, rn. Olteţu, ms. rom. 3422, 462 r; com. Vela, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 488 r; com. Braniştea, rn. Calafat, ms. rom. 3427, 29 v; Cleşneşti, com. Iormăneşti, rn. Strehaia, ms. rom. 3427, 43 v; com., rn. Vînju-Mare, ms. rom. 3427, 124 r; Zăvoeni, com. Oveselu, rn. Olteţu, ms. rom. 3434, 50 r.

[26] Or. Craiova, ms. rom. 3422, 156 r — v.

[27] Com. Seaca de Cîmp, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 420 r.

Foaia de zestre, după ce este întocmită, se pune pe un pahar cu vin sau rachiu şi se dă fetei, care, la rîndu-i, o dă băiatului [31]. Se face masă; socrul mic şi cel mare se învoiesc ,,ca ce daruri să aducă fetei (miresei) [,] adecă cîte vedre ţuică, vin, carne lăutari'' [sic!], daruri ce vor fi trimise de către ginere la casa miresei sîmbătă seara, în ajunul nunţii [32]; în genere, acum se stabileşte ziua cînd va avea loc nunta [33]. Tot acum se schimbă inelele [34].

Exista şi obiceiul ca tinerii logodiţi să stea împreună din acest moment; o informaţie din com. Braniştea, rn. Calafat, exprimă un aspect al acestei posibilităţi: ,, . . . ea [căsătoria — n.n.] se începe prin logodna [,] cînd tinerii facu schimbarea ineleloru şi de atunci stau unii împreunaţi, alţii despărţiţi [,] până la săvîrşirea cununiei . . . '' [35]. În intervalul de timp pînă la nuntă, cînd mirii nu locuiesc sub acelaşi acoperiş, ginerele are obligaţia să trimită de mîncare miresei în toate zilele [36] sau numai în cele de sărbători: ,, . . . daca au logoditu [,] ginerile duce demancare miresi [i] în zilele de sărbători pana vine sorocu nunţi [i] . . . '' [37].

În ajunul nunţii, ginerele, călare, pofteşte oaspeţii cu lăutari (un viorar şi un toboşar, în com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş)[38]; la cine nu se duce înseamnă că nu este poftit; tot asemenea cine refuză să bea din plosca cu care invită ginerele [39]. În alte părţi, cumnatul de mînă este acela care invită la nuntă [40]. Nunta ţine de sîmbătă seara pînă luni seara sau pînă marţi dimineaţa [41].

Sîmbătă seara, ginerele trimite miresei darurile promise la ,,aşezat'', un brad şi hîrtiile colorate pentru ,,facerea bradului''. Acum, în ajunul nunţii, se adună prieteni şi vecini şi petrec toată noaptea, ,,împuşcînd cu focuri oarbe pînă la ziuă'' — la ginere; la mireasă, ,,găsesc un copil cu părinţi şi în unire cu lăutarii'' aceasta împodobeşte cu hîrtiile colorate bradul de la ginere, şi-i pune şi o basma frumoasă, cusută de ea [42].

Cînd merg sîmbătă seara la nuntă, oamenii ,,zic că se duc la fedeleşie''[43] sau că ,,fac fedeleşu'' [44].

---

[28] Ms. rom. 3422, 298 r.

[29] Ms. rom. 3422, 166 r.

[30] Ms. rom. 3422, 212 r.

[31] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 22 v.

[32] Ibidem, 12 r, 22 v.

[33] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 12 r, 22 v; com. Seaca de Cîmp, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 420 r; com. Locusteni, rn. Caracal, ms. rom. 3422, 294 r.

[34] Com. Braniştea, rn. Calafat, ms. rom. 3427, 29 v.

[35] Ibidem.

[36] Ibidem.

[37] Com. Coţofenii din Dos, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 137 v.

[38] Ms. rom. 3434, 22 v.

[39] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 12 r.

[40] Com. Baia de Aramă, rn. T. Severin, ms. rom. 3427, 7 v.

[41] Com. Braniştea, rn. Calafat, ms. rom. 3427, 29 v; com. Locusteni, rn. Caracal, ms. rom. 3422, 294 r.

[42] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 12 r.

[43] Zăvoeni, com. Oveselu, rn. Olteţu, ms. rom. 3434, 50 v.

[44] Com. Ciorolaşu, rn. Băileşti, ms. rom. 3422, 123 v; Gubaucea, com. Bucovicioru, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 281 r.

Duminică dimineața nașul vine la ginere. Aci se face masă și se servesc două rînduri de bucate. La friptură, nunul — „nașul cel mare, cu grija-n spinare" — se ridică și investește pe colăceri cu cîte o ploscă cu țuică și cîte o creangă de brad, iar pe brădar numai cu brad, numește o „soră de ginere" și un „frate de ginere", apoi, împreună cu toți nuntașii poftiți, pleacă spre casa miresei, „cari călări cari pe gios dupe cum se găsesc"; dacă mireasa este din alt sat se duc cu carul sau cu căruța, la care au pus patru boi [45]; pe drum împușcă, chiotesc și „încură" caii [46].

Apropiindu-se de casa miresei, „slobod ca semn de venirea lor un pistol sau și mai multe și pleacă trei soli care se numesc colăceri înainte, ca să vestească despre venirea nuntașilor" [47], și acolo spun colăceriile [48], colocoșeniile [49] sau proroacele [50].

Colăceriile sînt „un fel de basme ce se spun la nuntă cînd să duc să ia mireasa de la părinții ei [. . .] în bătătură" [51]; iată un început clasic de colăcerie din Florești, com. Țînțăreni, rn. Filiași: „Bună dimineața boeri, /Bună dimineața, /Cine sînteți Dvoastră / Să ne luați sama noastră etc." (? 198 — ms. rom. 3422, 197 r.)

Corespondentul din Bodăești, com. Melinești, rn. Filiași, aduce mărturia că ele „se spun la nunți de oamini cei ce sciu carte" [52], iar cel din Ișalnița, rn. Craiova, adaugă lămuriri suplimentare care întregesc cu date folclorice locale imaginea acestor personaje ale ceremonialului nupțial: unul dintre colăceri poartă un colac mare, numit „bîrță"; ceilalți doi colăceri se numesc „pocînzei" [53] (această numire a colăcerilor poate să fie un aspect local, în care s-a înglobat rolul „pocînzăresei", deși mai probabilă este defectuozitatea informației).

Colăcerii primesc de la rudele miresei batiste (peșchiri), pe care le leagă la frîul cailor, semn că au fost primiți [54].

Pînă a nu sosi alaiul cu mirele, mireasa, împreună cu un frate sau, cînd nu are frate, „cu un băiat cu părinți", „cu lăutarii dupe ia", aduce o vadră cu apă. Cînd sosește alaiul, îl întîmpină cu vadra plină, ajutată de băiat, şi cu o chită de busuioc stropeşte nuntaşii de trei ori, apoi intră în casă. Băiatul aruncă apa tot în trei rînduri înaintea nuntaşilor [55].

---

[45] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeș, ms. rom. 3434, 12 v, 23 v; com. Locusteni, rn. Caracal, ms. rom. 3422, 294 r; com. Coțofenii din Dos, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 137 v; com. Seaca de Cîmp, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 420 r.

[46] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeș, ms. rom. 3434, 23 r.

[47] *? 198* — com. Argetoaia, rn. Filiași, ms. rom. 3422, 12 r; Florești, com. Țînțăreni, rn. Filiași, ms. rom. 3422, 197 r; com. Cioroiașu, rn. Băilești, ms. rom. 3422, 126 v; com. Ișalnița, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 290 r; com. Murgașu, rn. Oltețu, ms. rom. 3422, 326 v; com. Piscu, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 370 v; *? 123* — com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeș, ms. rom. 3434, 13 r.

[48] Com., rn. Vînju-Mare, ms. rom. 3427, 124 r; Zăvoeni, com. Oveselu, rn. Oltețu, ms. rom. 3434, 50 r; com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeș, ms. rom. 3434, 12 v, 23 r; *? 198* — Bodăești, com. Melinești, rn. Filiași, ms. rom. 3422, 40 r; com. Ciutura, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 132 v; Dobridoru, com. Moțăței, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 161 v; Florești, com. Țînțăreni, rn. Filiași, ms. rom. 3422, 197 r; com. Melinești, rn. Filiași, ms. rom. 3422, 321 v; com. Sălcuța, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 405 r; Gubaucea, com. Bucovicioru, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 282 v; com. Piscu, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 370 v.

[49] Com., rn. Vînju-Mare, ms. 3427, 124 r; *? 198* — com. Baia de Aramă, rn. T. Severin, ms. rom. 3427, 13 v.

[50] Com. Cioroiașu, rn. Băilești, ms. rom. 3422, 126 v.

[51] Gubaucea, com. Bucovicioru, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 282 v.

[52] *? 198 (197)* — ms. rom. 3422, 40 r.

[53] *? 198* — ms. rom. 3422, 290 r.

[54] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeș, ms. rom. 3434, 12 v.

,,Sora de ginere'' intră la mireasă şi-i pune salba la gît, pînă a nu ieşi aceasta cu vadra [56].

Toată lumea se aşază la masa socrului mic, pregătită dinainte; naşul se duce şi pune ,,sovonul'' pe capul miresei — un ,,cicic roşu'' (brîu de lînă) [57] sau, cum se mai numeşte, ,,cîrpa''; la miresele mai bogate se pune ,,betea'' [58]. Mireasa e îmbrăcată cu hainele, aduse de mire, de cîteva femei tinere şi fete, care-i pun beteala şi o cunună de flori, cumpărate de naş [59]. Sovonul e pus şi de lăutari ,,. . . nunul cu ginerele merge în casă şi pune sovonu (pînză roşie) în harcu lăutarului care-l duce miresei''. Mireasa îl respinge; lăutarul zice: ,,Ceasu îl bun să dea Dumnezeu'', şi încearcă să i-l aşeze pe cap. Din nou mireasa îl îndepărtează; lăutarul spune: ,,Noroc bun să dea Dumnezeu''. Se repetă a treia oară scena; lăutarul, zicînd ,,Sînta Troiţă cea de o fiinţă şi nedespărţită'', pune, în sfîrşit, sovonul pe capul miresei, ,,ca o glugă'' [60]. Cînd se ajunge la friptură, lăutarii încep ,,hora de joc''; brădarul se ridică şi, cu bradul împodobit de mireasă, intră în horă; joacă puţin, se retrage, se duce la masă, loveşte cu bradul în ea şi zice: ,,Bună dimineaţa, /Cinstiţi nuntaşi, /Iată bradul au înfrunzit/ Şi dumneavoastră n-aţi mai prînzit''.

Mai joacă în horă, iarăşi vine la masă şi repetă scena; a treia oară spune: ,,Iată frunza bradului au picat /Şi dumneavoastră n-aţi mai plecat'' [61].

După altă informaţie, brădarul bate cu bradul în masă, în dreptul ginerelui, şi zice: ,,Bună dimineaţa! / Bună dimineaţa, /Cinstiţi meselnici'' a doua oară: ,,Bună dimineaţa, /Cinstiţi meselnici, /Bradul a înfrunzit/ Şi dumneavoastră n-aţi mai prînzit!''

Lumea mulţumeşte şi el mai joacă o dată, după care spune: ,,Bună dimineaţa, /Bună dimineaţa, /Cinstiţi meselnici, /Bradul a-ncolţit, / A-nfrunzit şi a odrăslit /Şi dumneavoastră n-aţi mai prînzit!'' [62]

Se ridică toţi, naşul ia pe ginere de mînă, naşa pe mireasă [63] şi, intrînd în casă, îngenunchează amîndoi, ginerele numai cu dreptul [64]; un colăcer [65], ,,vreun cîntăreţ'' [66] sau preotul [67] le zice iertăciunile [68].

---

[55] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 12 v, 23 r; com., rn. Vînju-Mare, ms. rom. 3427 r, 124 r.

[56] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 23 r.

[57] Ibidem, 12 v.

[58] Zăvoeni, com. Oveselu, rn. Olteţu, ms. rom. 3434, 50 r.

[59] Com. Seaca de Cîmp, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 420 v.

[60] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 23 v.

[61] Ibidem, 13 r.

[62] Ibidem, 23 r.

[63] Ibidem, 12 v., 23 v.

[64] Com., rn. Vînju-Mare, ms. rom. 3427, 124 v.

[65] Ibidem.

[66] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 12 v.

[67] Ibidem, 23 v.

[68] Ibidem, 12 v, 23 v; com., rn. Vînju-Mare, ms. rom. 3427, 124 v; Zăvoeni, com. Oveselu, rn. Olteţu, ms. rom. 3434, 50 r; com. Seaca de Cîmp, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 420 v.

Nașul cu ginerele și nașa cu mireasa, de mînă, ies afară și învîrt hora de trei ori [69]; ,,ginerele se întoarce și rupe cheutoarea soacră-si” [70], iar aceasta îi anină de gît o batistă sau o basma; ginerele îi aruncă un argint în sîn, sau ,,cel serac un leu”[71].

Se merge la biserică pentru cununie [72]; mireasa în car cu șase boi, ornat cu crenguțe de brad, ginerele călare [73]; la biserică ,,mireasa lasă lada cu țoale descuiată [deschisă — n.n.] zicînd ca să facă copii” [74]. De la biserică tot alaiul se îndreaptă spre casa ginerelui, unde i se dau miresei ,,cîte o mînă de semință și o azimă într-un ciurel”, pe care ea le aruncă în cele patru puncte cardinale, ,,dînd și cu ciurelu de-azvîrlita” [75].

Socrul mare așază în fața casei o masă acoperită cu pătura sau ,,căpătîiul” pe care li s-au spus tinerilor iertăciunile, o ia pe mireasă de mijloc, o pune pe masă, apoi o învîrte de trei ori în jurul acesteia zicînd: ,,Noroc bun”; ,,Ceasu bun”; ,,Santa Troiță cea de o ființă și nedespărțită” [76].

După altă informație, din aceeași comună: ,,Cînd ajung la ginere, tatăl său iasă înaintea casei în bătătură cu o masă pe care se află sare, pune pe [ea] o asmă și un argint cum și o ploscă cu vin, și [,] aducînd nuntașii din averea miresei o pătură, o pune pe masă. Și venind nașa cu mireasa lîngă masă [,] uă ia tatăl ginerelui de peste mijloc și uă învîrtește de trei ori împrejurul mesei zicînd la prima învîrtire: — «Domnu Hristos să ne fie de folos»; la a doua învîrtire: — «Maica Domnului de ajutor», și la a treia: — «Sfînta Troiță cea de o ființă și nedespărțită /Să vă fie cu credință»“ [77].

În Vînju-Mare ,,cumnatul de mînă” face toate acestea[78].

Pe masă se pune o ploscă cu rachiu. Nașul ia pe mire de mînă, acesta ia un resteu de la jug, de care atîrnă plosca; de un capăt ține ginerele, de celălalt mireasa, și așa intră în casă, ,,urînd viorarii fel de fel de expresiuni”[79]; sau și altfel: nașul ține pe ginere, ginerele plosca, mireasa de bici sau resteu și nașa pe mireasă. ,,Se trag multe focuri în aer”[80]. În com. Seaca de Cîmp, rn. Calafat, soacra ia pe mireasă de mînă, înconjură de trei ori o masă pe care se află azima presărată cu sare ,,și soacra de trei ori sărută fruntea miresii [,] iar mireasa sărută mîna soacrei și intră în casă”[81].

---

[69] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeș, ms. rom. 3434, 12 v, 23 v.

[70] Ibidem; com., rn. Vînju-Mare, ms. rom. 3427, 124 v.

[71] Ibidem. Ca și la textul notei 58, diferențierile de stare socială își fac loc în relatările corespondenților.

[72] Com. Coțofenii din Dos, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 137 v; com. Locusteni, rn. Caracal, ms. rom. 3422, 294 r; com. Seaca de Cîmp, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 420 v; com. Braniștea, rn. Calafat, ms. rom. 3427, 29 v; com., Baia de Aramă, rn. T. Severin, ms. rom. 3427, 7 v; com. rn. Vînju-Mare, ms. rom. 3427, 124 v; com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeș, ms. rom. 3434, 12 v. Faptul că ceilalți corespondenți nu au precizat modul în care se efectua cununia nu poate da loc la îndoieli; dimpotrivă, considerîndu-l ca foarte cunoscut, ei au putut trece peste el, înglobîndu-l noțiunii de nuntă (,,facerea nunții”) sau celei de ,,cununie” pur și simplu. Așadar, la acest moment din ceremonial subscriu toate localitățile indicate la nota 12.

[73] Vezi nota 67.

[74] Vezi nota 64.

[75] Idem.

[76] Vezi nota 67.

[77] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeș, ms. rom. 3434, 12 v — 13 r.

[78] Ms. rom. 3427, 124 v.

[79] Vezi nota 77.

[80] Ibidem, 23 v.

[81] Ms. rom. 3422, 420 v.

Urmează „masa generală” (masa mare); la friptură „se face dăruiala în cinstea ginerelui”; naşul dă primul, secondat de ceilalţi meseni. Banii strînşi se socotesc de naş şi se dau ginerelui[82].

În timpul cînd se face dăruiala ginerelui, mireasa este „învălită”: „naşa şi cu un viorar ia sovonul de pe capul miresei şi îi pun în locu-i un tistimel (cîrpă de borangic sau de bumbac lucrat bine)”[83], tot cu „arcu vioarei”[84]. Mireasa vine la naş şi îi dă „cîteva prosoape cusute bine”, iar naşul „o gratisează [...] după cum îi convine”[85]; apoi aduce o ploscă cu vin din care dă la nuntaşi, iar la rude sau la cine doreşte împarte prosoape (peşchire)[86] şi le sărută mîna la toţi[87], sau numai la naşi şi la cei mai bătrîni[88]. Cei care au primit darurile miresei au obligaţia reciprocă, satisfăcută de obicei în bani[89].

După învelitul miresei, lăutarii „cîntă o horă” şi femeile, împreună cu mireasa, joacă tare, zicînd că „bat pînza”[90]. Petrecerea este generală, cu joc, mîncare şi băutură din belşug[91]; ginerele şi mireasa petrec şi ei sau „mănîncă numai un ou luînd amîndoi din el”[92] (probabil o menire de fertilitate a noului cuplu).

Din aceeaşi localitate — com. Vînju-Mare — corespondentul R. Mihăileanu adaugă cîteva credinţe superstiţioase, menite să favorizeze şi să ajute, prin practicarea lor, împlinirea dorinţelor tinerei soţii. Pentru a face copii frumoşi, aceasta trebuie să se uite pe coşul vetrei; pentru prolificitate, lovitul cu vătraiul în foc este recomandat prin similitudine (copii mulţi ca spuza răspîndită cu ocazia lovitului); tot aşa, în cursul săptămînii după nuntă, mireasa nu aduce apă şi nu mătură pentru a nu deveni sterilă; copilul îl faci cînd vrei, dacă desfaci un nod din cele cîteva făcute pe un brînaş de mătase în săptămîna nunţii[93].

Luni dimineaţa oamenii zic că merg la „proţap” sau „urcior”[94]: ginerele trimite un lăutar, pe cumnatul de mînă şi încă doi oameni, cu un urcior cu rachiu, la socru, felicitîndu-l (pentru nuliparitatea miresei)[95]. În com. Cioroiaşu, rn. Băileşti, petrecerea aceasta se cheamă „floare”[96].

Socrii mici, cu rude, vecini şi lăutari „iau dindestul [sic!] băuturi şi mîncare” şi pleacă pe „calea mare” la ginere, împuşcînd în aer; masa este întinsă cu ceea ce aduc ei, iar tinerii însurăţei sînt aşezaţi în capul mesei şi mănîncă cu o singură lingură şi beau dintr-un singur pahar; după mîncare se fac din nou daruri; urmează jocuri. În toiul acestora apar şi tinerii, însoţiţi de părinţi, şi după puţin timp, „ieşind soacra cea mică din horă, dă soacrei celei mari o cămaşe din partea miresei". Soacra mare joacă cîtva timp în mijlocul horei, aruncă în sus de trei ori cămaşa primită de la noră... „şi o şterge acasă"[97].

---

[82] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 13 r, 24 r; com. Căpreni, rn. Gilort, ms. rom. 3422, 104 v.

[83] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 13 r.

[84] Vezi nota 64.

[85] Vezi nota 83.

[86] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 13 r, 24 r; Gubaucea, com. Bucovicioru, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 281 v; com. Coţofenii din Dos, rn. Craiova, ms. rom. 3422, 137 v.

[87] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 12 r, 24 r.

[88] Com. Braniştea, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 29 v.

[89] Vezi nota 59 şi 86.

[90] Vezi nota 64.

[91] La acest moment se pot circumscrie toate localităţile indicate la nota 12.

[92] Vezi nota 64.

[93] Idem.

[94] Zăvoeni, com. Oveselu, rn. Olteţu, ms. rom. 3434, 50 v; Gubaucea, com. Bucovicioru, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 281 r.

[95] Vezi nota 34.

[96] Ms. rom. 3422, 123 v.

Obiceiul acesta este foarte răspîndit şi are diverse denominaţii: „pe calea mare", „căile mari", „pe calea primară", „de-a cuscri", „venirea la cuscri", „cuscreniile", „facerea cuscriilor"[98].

Politeţea socrilor mici este întoarsă: „În a treia zi, asemenea face şi ginerile: strînge toate rudele sale, se duce împreună cu ele la socru-său şi fac petrecerile obişnuite, şi cînd pleacă acasă îşi ia şi parte din averea mobilă a miresei"[99]. „Iar naşul şi viorarii, după ce mai cîntă, pun bradul despre care s-a mai vorbit în vîrful casei ginerelui, pleacă acasă, şi astfel se termină nunta ţărănească"[100].

★

Un viitor studiu comparativ ar putea releva sporul sensibil de informaţie etnografică şi folclorică referitoare la nuntă, extras din răspunsurile la chestionar, intenţia articolului de faţă fiind doar aceea de a scoate la lumină şi a introduce în circulaţie un material care poate fi întrebuinţat cu folos. Descrierile obiceiurilor de nuntă se situează printre cele mai vechi documente de acest gen din zona respectivă[101], şi deşi cele mai multe răspunsuri sînt incomplete şi superficiale, trebuie subliniat că prin însumarea lor se poate obţine, totuşi, o imagine destul de clară a fenomenului.

Datorită corespondenţilor cărora le-a fost adresat chestionarul spre completare, răspunsurile capătă uneori coloratură specifică profesiei acestora. Numai astfel se poate înţelege insistenţa celor doi corespondenţi din com. Recea (Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş) asupra formulelor religioase din secvenţa rituală a primirii miresei de către soacră: ambii sînt preoţi. Subliniem însă caracterul superficial al influenţei profesionale atît a acestora, cît şi a celorlalţi, întrucît în toate răspunsurile factorul religios este aproape absent din descrierea ceremonialului de nuntă; această trăsătură se impune ca o permanenţă în întreaga desfăşurare a nunţii olteneşti. Dimpotrivă, se remarcă caracterul de spectacol al ei, cu toată menţionarea numeroaselor credinţe şi practici rituale care şi-au pierdut însă, în bună parte, înţelesul lor pentru colectivitate, menţinîndu-se numai în virtutea tradiţiei (că este aşa ne-o dovedeşte şi faptul că cele mai multe nu au nici o explicaţie dată de autorii răspunsurilor, singurele credințe și practici magice lămurite fiind acelea atestate în com. Izvorul Rece și Vînju-Mare).

---

[97] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 14 v.

[98] Ibidem, 13 v, 24 r; Bodăeşti, com. Melineşti, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 37 r; com. Căpreni, rn. Gilort, ms. rom. 3422, 104 v; Floreşti, com. Ţînţăreni, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 191 r; com. Maglavit, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 304 r; com. Poiana, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 390 r; com. Scăeşti, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 408 v; Gubaucea, com. Bucovicioru, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 281 v; com. Ţînţăreni, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 479 r; com. Bîrca, rn. Băileşti, ms. rom. 3422, 29 r; com. Argetoaia, rn. Filiaşi, ms. rom. 3422, 11 r; com. Seaca de Cîmp, rn. Calafat, ms. rom. 3422, 420 v.

[99] Com. Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeş, ms. rom. 3434, 14 r, 24 r.

[100] Ibidem, 14 r.

[101] Pentru a nu cita decît lucrările mai importante: Elena Sevastos îşi întemeiază studiul *Nunta la români* (1889) mai mult pe material din Transilvania, Moldova şi Muntenia; S. Fl. Marian, *Nunta la români* (1890) — la fel, iar lucrarea lui G. Fira, *Nunta în judeţul Vîlcea* apare în 1928.

Sînt remarcabile momentele din ceremonial ca pețitul, cu bunacuviință tradițională care obligă fata să se ascundă în podul casei ,,de rușine'' atunci cînd îi sosesc pețitorii; politețea șireată a exprimării rezultatului întrevederii celor doi tineri, care se făgăduiesc unul altuia prin intermediul acestui instrument al tradiției (plosca); ,,făcutul foii de zestre'', schimbul de daruri — în care neologismul ,,cadou'' pentru ,,dar'' constituie o admirabilă împrejurare pentru înțelegerea atmosferei și specificității folclorului oltenesc, deschis destul de mult penetrației influențelor orășenizante; constituirea alaiului de nuntă, venirea acestuia la casa miresei; modul în care intră mireasa în noua sa casă, după ce a fost întîmpinată de socru ori de soacră în felul descris, episod inedit pentru uzanțele corespunzătoare momentului din ceremonial în alte părți: cortegiul naș-ginere-resteu-ploscă-mireasă (nu este lipsită de interes menționarea resteului aci, obiect care simbolizează caracterul de reciprocitate al obligațiilor contractate prin căsătorie); rolul de asemenea inedit al lăutarilor la punerea ,,sovonului'' și la învălitul miresei, în care aceștia apar ca deținători de roluri principale în desfășurarea nunții, alături de nași, și prin aceasta în păstrarea și perpetuarea tradiției, dar și ca factor înnoitor al ei (fără îndoială că introducerea lor aci este o inovație de certă origine oltenească).

Din mulțimea corespondenților la chestionar, doi se detașează net de ceilalți prin amploarea și scrupulozitatea informației (pentru problema și zona cercetată de noi): preotul Ioachim Iliescu și preotul-învățător G. Stănescu, ambii din comuna Recea (Izvorul Rece, rn. Horezu — Argeș), descrierea nunții din această comună dobîndind, prin contribuția lor, o deosebită și întemeiată valoare documentară. Ea prefigurează și completează *Nunta în județul Vîlcea* a lui Gh. Fira.

Mențiónările despre cortegiul ritual al intrării nurorii în casa socrilor, rolul principal deținut de lăutari în complexul ceremoniei, atestarea despre petrecerea de luni dimineața din com. Cioroiașu, rn. Băilești, denumită ,,floare'', precum și alte episoade semnalate în succinta trecere în revistă a calităților materialului, inedite pentru lucrările monografice existente (E. Sevastos, S. Fl. Marian, Gh. Fira), se impun ca note caracteristice regionale, întregind tabloul folcloric și etnografic al nunții de pe întreg teritoriul țării noastre. Totodată ele atrag atenția asupra importanței ,,Răspunsurilor la chestionariul linquistic'' al lui B.P. Hasdeu și le recomandă ca bază indispensabilă în studiul evoluției istorice a folclorului și etnografiei noastre.

NOTE ȘI RECENZII

PAULA CARP și AL. AMZULESCU, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 312 p.

Corespunzînd unei realități obiective ușor sesizabile, teza extraordinarei bogății și varietăți a folclorului nostru este unanim și axiomatic acceptată. Eforturile pline de dăruire ale atîtor pasionați culegători și cercetători ai creației populare din trecut și de astăzi au urmărit să surprindă și să consemneze, cu ajutorul scrisului și mai recent și al documentului sonor, o parte cît mai mare din aceste fapte de artă atît de labile în curgerea timpului. S-a ajuns astfel la o însemnată acumulare de material folcloric, din care însă prea puțin a trecut de la circulația orală la aceea pe care o asigură litera tiparului ; ceva mai mult s-a realizat în acest sens pentru unele genuri ale literaturii populare, după cum s-a valorificat, în anumită proporție latura poetică a unor producții cîntate.

Ceea ce s-a putut înfăptui pînă acum este lăudabil, dar departe de a fi și satisfăcător. În foarte ridicat procent folclorul românesc este cîntat și cum notarea muzicală — mai ales cît mai apropiată de realitatea artistică — este dificilă, deci nu la îndemîna oricui, se poate afirma cu suficient temei că numai un număr relativ restrîns de creații s-au publicat pînă acum în fireasca lor unitate sincretică. Ele nu izbutesc să cuprindă nici totalitatea genurilor, care cu excepția *cîntecului* și *jocului* au fost în majoritate evitate în măsura în care fenomenologia lor punea complicate probleme de interpretare, nici să acopere — măcar prin jalonare — aria țării.

Iată de ce — în condițiile în care inițiativele caselor regionale de creație populară abia au prins viață și publicarea unui *Corpus al folclorului românesc* încă nu a început să devină fapt — tipărirea unei colecții de folclor muzical cu o corespunzătoare ținută științifică se desprinde ca un eveniment însemnat.

Pentru zona folclorică pe care o reprezintă, apariția antologiei *Cîntece și jocuri din Muscel*, cuprinzînd melodii și texte, umple un gol resimțit de multă vreme. O privire retrospectivă asupra investigării și publicării folclorului muscelean este edificatoare, îndeosebi într-o zonă în care, comparativ, s-a realizat mai mult decît în alte locuri. Pornind de la marea colecție de folclor a lui D. Vulpian[1] în care sînt inserate într-o notație neconcludentă cîteva melodii din Muscel, pînă la începutul secolului nostru au mai cules direct, după auz, I. Ciorogariu[2] și C. Rădulescu-Codin. Munca intensă de depistare și culegere a creației populare din zonă după anul 1900 se datorește însă celui din urmă, harnic și pasionat cercetător, care și-a închinat toată viaţa acestui scop. Datorită lui, latura poetică a folclorului muscelean este ceva mai bine cunoscută. Preocupat şi de muzica populară, de la el ne-au rămas cîteva zeci de melodii [3], la care s-au adăugat culegerile lui Gh. Cucu[4], D. Georgescu-Kiriac (începînd din 1914)[5] şi C. Brăiloiu (1928), ultimii doi utilizînd fonograful. Rezultatul acestor străduinţe a însumat 850 de piese culese pînă în anul 1943, din care doar circa 100 publicate. Abia din anul 1954 înainte au început pe teritoriul Muscelului cercetări sistematice întreprinse de Institutul de folclor [6], care s-au soldat cu atingerea totalului de 2 500 de piese culese, aflate azi în arhiva Institutului de etnografie şi folclor al Academiei.

---

[1] D. Vulpian, *Musica populară* : vol. 1 — *Balade, Colinde, Doine, Idyle și Pastorale* ; vol. 2 — *Horele noastre* ; vol. 3 — *Romanțe* ; vol. 4 — *Jocuri de brîu*. Colecția, în care melodiile sînt prezentate cu acompaniament de pian, a fost premiată la Montpellier în 1891.

[2] I. Ciorogariu, *Cîntece din popor,* București, 1909.

Din acest apreciabil fond care oferă imaginea perspectivei evolutive a folclorului din Muscel pe o perioadă de şase decenii, pornind de la data apariţiei celei dintîi colecţii a lui C. Rădulescu-Codin[7], au fost alese piesele care compun antologia.

Lucrarea este însoţită de un amplu studiu introductiv redactat de cei doi autori, primul dezvoltînd problemele de folclor muzical, celălalt pe cele de ordin literar. După fixarea cadrului general geografic şi etnografic al zonei, raportîndu-se la condiţiile de viaţă ale oamenilor, la ocupaţiile şi legăturile lor cu ţinuturile învecinate din trecut pînă azi, autorii explică premisele acumulărilor de elemente folclorice care se află sintetizate în stilul muscelean, arătînd că acesta îşi păstrează nealterată integritatea trăsăturilor definitorii tradiţionale, în pofida adoptării a numeroase romanţe şi a unui întreg repertoriu de cîntece orăşeneşti şi lăutăreşti.

Menţionăm ca fapt pozitiv atenţia acordată rolului lăutarilor şi lăutăriei pe planul vieţii şi creaţiei folclorice. În alte publicaţii similare acest aspect a fost oarecum neglijat, referindu-ne aci la numeroasele controverse în jurul acestui subiect. Diferitele puncte de vedere, aparţinînd poate mai puţin folcloriştilor şi mai mult unor specialişti din domenii avînd unele puncte de tangenţă cu folclorul, s-ar putea rezuma astfel : lăutăria este o profesie, un ,,meşteşug'' cu rol de transport şi difuzare a creaţiei populare ; fără a i se contesta caracterul de îndeletnicire artistică, ea cultivă un repertoriu al cărui specific nu ar fi românesc ; admiţîndu-se în unele cazuri că practicarea ei contribuie la îmbogăţirea folclorului, se susţine în altele că, tocmai dimpotrivă, aceasta determină mai degrabă ,,stricarea'' lui. Credem că partea din studiu rezervată acestei probleme corespunde unei poziţii juste, redresînd adevărul : ,,Purtător activ şi experimentat al muzicii, lăutarul este fermentul principal al ancorării în tradiţie, dar şi al necurmatei împrospătări a repertoriului şi stilului, absorbind şi redînd creator prin propria-i cataliză cele primite necontenit şi de pretutindeni'' (p. 9).

Din lectura studiului cititorul află o mulţime de date privind *colindele* şi colindatul din zonă, *repertoriul nupţial* şi cel *funerar*, *doina*, *,,cîntecul bătrînesc''* (*balada*), *cîntecul propriu-zis* cu speciile sale, *jocurile* şi prilejurile de petrecere, ca şi ocaziile diverse de manifestare artistică : la muncă, şezători, clăci, evenimente în familie etc. Asocierea acestui bogat material informativ cu elemente de comparaţie şi analiză funcţională, pe genuri, a unor piese din antologie întregeşte imaginea vieţii folclorice de ieri şi de astăzi pe meleagurile Muscelului.

---

[3] C. Rădulescu-Codin, *Muscelul nostru*, Cîmpulung, 1922 — cuprinde 5 planşe cu notaţii muzicale intercalate în text ; *Literatură, tradiţii şi obiceiuri din Corbii Muscelului*, Bucureşti, Atelierele grafice ,,Cultura Naţională'', 1929 — cu 24 de ,,arii'' ; *Materiale folclorice culese din sate şi din alte colecţii*, cu 50 de melodii notate de Filofteia Popescu. Biblioteca Institutului de etnografie şi folclor, ms. 140, I — II.

[4] Gh. Cucu, *200 Colinde populare* (ed. postumă îngrijită de C. Brăiloiu), Bucureşti, 1936. Din acestea, 22 provin din Muscel.

[5] D. G. Kiriac, *Cîntece populare româneşti*, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1960. Între ele sînt şi 11 melodii muscelene.

[6] Componenţa colectivului de cercetare : Paula Carp, Lucilia Georgescu, Adriana Sachelarie, Ghizela Suliţeanu, Adrian Vicol (folclor muzical) ; Alexandru Amzulescu (folclor literar) Andrei Bucşan (folclor coregrafic).

[7] C. Rădulescu-Codin, *Din Muscel*, Bucureşti, 1896.

O tratare mai largă, dublată de o adîncită analiză muzicală a fost rezervată genurilor de mai pronunţată factură improvizatorică — *doina* şi *balada* — , ambele caracterizate prin interpretarea în *stil recitativ*. Se precizează în cazul lor că s-au bucurat de o viaţă trăită intens pînă la primul război mondial, după care amîndouă au intrat într-o perioadă de declin, concomitent cu ascesiunea în ierarhia preferinţelor a *cîntecului propriu-zis*. Motivarea întemeiată pe argumentul marii lor dimensiuni, corespunzătoare modului patriarhal de viaţă, ca şi pe comunitatea unor trăsături stilistice depăşite, implicînd un paralelism de destine — este desigur solidă (p. 26). Ar fi fost însă interesant, presupunem, dacă, în cadrul aspectului de neconcordanţă a tipului de reflectare artistică şi a limbajului aferent cu noile condiţii de viaţă, s-ar fi prezentat diferitele ipoteze posibile în legătură cu degradarea celor două genuri. Ele nu au mai corespuns cerinţelor vremii ca urmare a transformării gustului maselor, dar, poate, şi a substituirii treptate şi relativ rapide, în anumite condiţii, a altor forme de expresie. Se poate bănui că un rol în acest proces l-a avut şi contactul tot mai strîns cu muzica cultă, care a influenţat într-un anume fel gîndirea muzicală populară. Nu pare a fi vorba în genere de o scădere a capacităţii improvizatorice a artistului popular, cît, mai degrabă, de o dirijare a acesteia în chip spontan sau conştient spre noi debuşeuri, spre o diversificare în modalităţi de exprimare mai adecvate, mai actuale, oferite — de pildă — de resursele expresive ale *cîntecului propriu-zis*. Este probabil ca *de plano* autorii să nu-şi fi propus analizarea unor atare probleme şi aceasta nu impietează cu nimic asupra valorii lucrării ; considerăm numai, avînd în vedere ţinuta ştiinţifică a expunerii, că aducerea lor în discuţie ar fi fost binevenită.

Cu o deosebită exigenţă este analizat *cîntecul propriu-zis*, cu speciile şi fazele sale de dezvoltare, acesta fiind genul care înregistrează astăzi poate cel mai mare număr de creaţii şi cea mai mare varietate în domeniul melodico-ritmic şi al formei, cu răspîndire în toată ţara. Antologia de care ne ocupăm este prima colecţie din seria publicaţiilor de acest fel ale Institutului de etnografie şi folclor, în care apare o precisă caracterizare a fiecărui stadiu de evoluţie (vechi, premodern, modern şi nou) a cîntecelor din zona cercetată. Temeinic studiate, ele au fost orînduite sistematic, după criterii de structură muzicală, conform unei scheme de clasificare (v. p. 42—45) a cărei minuţie — oglindită în raporturile stabilite între categorii, grupe, subgrupe, tipuri melodice etc. — nu poate fi decît de un real folos etnomuzicologului.

În încheierea consideraţiilor asupra studiului introductiv putem afirma că din colaborarea autorilor — muzician şi literat — în condiţii de perfectă completare reciprocă a rezultat o imagine plastică şi vie a mediului folcloric muscelean, definit în special prin localităţile : Jugur, Boteni, Rucăr, Dragoslavele, Malu cu Flori, Nucşoara, Corbi, Cîmpulung, Bughea de Sus, Mihăieşti, Stîlpeni şi Fureşti, de unde provine majoritatea pieselor culese.

Cuprinzînd practic o perioadă de peste 80 de ani, antologia realizează în succintă sinteză o prezentare a genurilor şi straturilor succesive ale acestora, conform dezvoltării lor istorice sub aspect muzical. Îi dăm mai jos conţinutul : 11 piese din *folclorul obiceiurilor* (8 *colinde*, 2 *cîntece de nuntă*, 1 *bocet*) ; 10 *balade* : 1 păstorească (Mioriţa), 4 familiale (Brumărelul, Voinicel Oleag, Milea, Moşneag bătrîn), 2 fantastice (A celor trei fete, Scorpia), 1 vitejească (Badu) şi 2 haiduceşti (Corbea, Radu Anghel) ; 12 *doine* : 7 ,,de codru", 5 ,,de dragoste" ; 62 *cîntece propriu-zise* : 4 de voinicie, 23 de dragoste, 8 de dor, 7 de singurătate, jale şi urît, 6 păstoreşti, 3 de străinătate, 8 de armată şi 3 de război ; 13 *creaţii populare noi* ; 18 melodii de *jocuri*. Totalul este de 126 de piese, selecţionate în ,,variantele cele mai realizate şi exemplarele cele mai tipice pentru repertoriul şi stilul muzical-poetic al zonei muscelene" (p. 13).

Redactarea întregului material s-a făcut după criterii unitare, astfel :

— textele poetice au fost redate cu observarea actualelor reguli de ortografie şi punctuaţie, fără a se folosi semne diacritice, păstrîndu-se însă fonetismele şi formele lexicale dialectale ;

— textele muzicale (melodiile) au fost fixate în scris prin transpunere conform *sistemului de notare relativă*[8] (cele vocale), cu indicarea la sfîrșit a finalei reale sau a înălțimii la care au fost cîntate (cele instrumentale). Iată cîteva din normele aplicate : 1) transcriere amănunțită cu utilizarea unei semiografii adecvate ; 2) armuri speciale, constituite din alterații eterogene nedecurgînd din principiul succesiunii de cvinte perfecte, adaptate la specificul modal al fiecărei melodii ; 3) notarea structurii ritmice potrivit sistemului de apartenență (în cazul tipului clasic, divizionar, cu indicarea măsurilor și a schimbărilor acestora ; în cazul ritmului liber — *parlando rubato* —, cu despărțirea prin bare sau semibare a unităților metro-ritmice, iar în cazurile de întrepătrundere a sistemelor prin combinarea procedeelor) ; 4) precizarea metronomică a *tempo*-ului ; 5) evidențierea acompaniamentului — acolo unde există — la începutul piesei, consemnîndu-se formulele lui ritmice și indicația de mișcare ; 6) urmărirea procesului de variație melodico-ritmică și de formă, notîndu-se dedesubtul textului muzical al primei strofe și variațiile strofice succesive (cele melodice pe portativ, cele pur ritmice fără portativ) sau reproducîndu-se integral mai multe strofe caracteristice.

Ca procedee de tehnoredactare muzicală menționăm, pentru piesele vocal-instrumentale „decalarea" pe verticală a portativelor în punctele de „articulație" (corespunzînd trecerii de la o modalitate de interpretare la alta), ca și notarea pe același portativ, prin semne cu cap mic a intervențiilor instrumentale de scurtă durată.

Exceptînd rarele și întîmplătoarele omisiuni constînd din nenotificarea cîtorva schimbări de măsură, lucrarea nu conține greșeli sau lipsuri. Semnalăm — pentru editură — regretabila eroare prin care i se afectează denumirea de pe pagina de titlu. Mai rămîne mărturisirea unui regret : acela că tipărirea volumului nu s-a realizat în condiții grafice mai bune și că prezentarea lui nu s-a putut face cu o copertă mai sobră, dar de mai fericită inspirație, în locul aceleia cu care a fost prevăzut, nepotrivită prin concepție și cromatică acestui tip de publicație.

Alcătuită cu deosebită rigoare și probitate științifică, interesanta colecție de *Cîntece și jocuri din Muscel* mai adaugă o verigă la cunoașterea valoroasei noastre creații populare, recomandîndu-se totodată prin calitățile sale în egală măsură specialiștilor și iubitorilor folclorului românesc.

Florin Georgescu

---

[8] A se vedea P. Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor", V, 1960, nr. 1—2, p. 8—24.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice* şi *folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie, Circulație, Geneză, Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX-începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară și folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

G. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, 1966, 240 p., 6,75 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 1963, 561 p. 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume“ și folclorul Bucureștilor. Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti din Roșia, în anul 1838.** Ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Muștea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 12, nr. 4. p. 259–336, București, 1967

I.P.I. – c. 5126

43.407

Lei 12. –

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 12 BUCUREȘTI Nr. 5

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct: ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 12 1967 Nr. 5

SUMAR

Pag.

STUDII

OVIDIU BÎRLEA, Mioriţa colindă 339
CORNELIU GEORGESCU, Elemente structurale în melodiile de joc făgărăşene 349
EMANUELA BALACI, „Horele mari" — Analiză morfologică 365

MATERIALE

NICOLAE RĂDULESCU, Vioara cu pîlnie în raionul Moldova Nouă 375
ION VLĂDUŢIU, O veche mărturie materială privind agricultura în Moldova de sud 383
VÖŐ GABRIELLA, Două variante maghiare ale unui basm din Ispirescu . . . 389
PETRU DAN IDU, Construcţiile din Poiana Mărului — Ţara Bîrsei — Casa . 397

NOTE ŞI RECENZII

LUCIAN BLAGA, *Antologie de poezie populară* (S. C. Stroescu) 409
GHEORGHE VRABIE, *Balada populară română* (Al. Dobre) 411
MIODRAG IBROVAC, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe* (Ion Taloş) 416

Rev. etn. folc. Tom 12, nr. 5 p. 337–420 Bucureşti, 1967

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 12 1967 N° 5

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

OVIDIU BÎRLEA, *Miorița* comme « colindă » (chanson de Noël) 339

CORNELIU GEORGESCU, Eléments structuraux des mélodies de danse de la région de Făgăraş (Roumanie) 349

EMANUELA BALACI, « Les grandes rondes » — analyse morphologique . . . 365

MATÉRIAUX

NICOLAE RĂDULESCU, Le violon à entonnoir du district de Moldova Nouă 375

ION VLĂDUȚIU, Un vieux témoignage matériel sur la pratique agricole dans le sud de la Moldavie 383

VÖŐ GABRIELLA, Deux variantes hongroises d'un conte d'Ispirescu 389

PETRU DAN IDU, Les constructions de Poiana Mărului — Pays de Bîrsa. La maison 397

NOTES ET COMPTES RENDUS

LUCIAN BLAGA, *Antologie de poezie populară* (Anthologie de poésie populaire) (*S. C. Stroescu*) 409

GHEORGHE VRABIE, *Balada populară românească* (La ballade populaire roumaine) (*Al. Dobre*) 411

MIODRAG IBROVAC, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe* (*Ion Taloș*) 416

MIORIȚA COLINDĂ*

OVIDIU BÎRLEA

Miorița a intrat în conștiința literară românească drept o baladă păstorească. Ponderea aceasta exclusivistă asupra speciei baladă se datorește lui Vasile Alecsandri, care a așezat acest cîntec lirico-epic în fruntea capodoperelor folclorului nostru. Cu toate că Atanasie Marienescu publicase în același deceniu colinda transilvăneană *Judecata păcurarilor*, o variantă mioritică, faptul a trecut aproape neobservat, cu cîteva excepții firave care nu au putut schimba părerea generală că *Miorița* e numai — sau în primul rînd — baladă.

S-ar părea că discutarea apartenenței acestei narațiuni cîntate la cele două specii amintite ar fi o preocupare minoră, de nivel scolastic, deci total neinteresantă, întrucît nu ar putea duce la anumite scăpărări care să lumineze adîncurile — uneori atît de greu de deslușit — ale creației folclorice. De altfel, în ultima vreme s-a semnalat chiar tendința de a pune semnul de egalitate între *Miorița* baladă și *Miorița* colindă. Aceasta ar corespunde probabil realității doar în cîteva cazuri izolate, nesemnificative și mai cu seamă destul de recente.

Cercetătorii au pierdut din vedere — cu prea puține excepții — că cele două specii își au viața lor aparte, mai ales fizionomia lor specifică, cu caracteristici de conținut și stilistice proprii, și ca atare au judecat din același unghi — cel al baladei — și versiunea colindă atunci cînd au avut-o în vedere în chip sporadic și pe aceasta. E adevărat că în folclor, într-un grad mult mai mare decît în creația cultă, ideile cristalizate, așa-zisele motive poetice, trec cu o ușurință neobișnuită dintr-un gen într-altul după necesitățile unei exprimări cît mai adecvate a conținutului. Nu trebuie să se uite că în noul context motivul nu mai este identic cu cel vechi decît în cazuri sporadice, el capătă alt înțeles, fiind privit din alt unghi, prin care ajunge să însemneze altceva. În genere, lacunele folcloristicii de la noi se datoresc în primul rînd unei cercetări îngust filologice, care izolează textul folcloric de contextul în care trăiește, de specificul și mai cu seamă de limitele stilistice ale speciei respective. Ea face apoi abstracție de filoanele care leagă în chip subteran ideile

---

*Comunicare ținută la simpozionul, despre Miorița, din Cluj, la Secția de etnografie și folclor în 5 mai 1965.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 339 – 347, București, 1967

poetice din folclor ce se află uneori la adîncimi nebănuite. Deficienţele ce decurg din astfel de erori metodologice se văd cel mai bine la studiile despre *Mioriţa*, tocmai pentru că aceasta s-a învrednicit de o atenţie largă din partea oamenilor de litere, care şi-au spus cuvîntul, mai amplu sau mai sumar. Istoricul părerilor despre *Mioriţa* a fost înfăţişat de profesorul Dumitru Caracostea în cursul său litografiat [1], apoi de Adrian Fochi în monumentala sa monografie publicată de curînd [2]; noi ne vom mărgini să arătăm ce înţelesuri noi asupra semnificaţiei, apoi asupra genezei *Mioriţei*, ne poate aduce colinda cu această temă.

Adeseori, cercetătorii au scăpat din vedere tocmai trăsăturile proprii ale speciei colindelor, diferenţa specifică faţă de baladă, cu care cei neiniţiaţi o confundă atît de uşor. În genere, se defineşte colinda ca fiind un cîntec epic cu conţinut de felicitare, de urare, cîntat de început de an, apoi prin extensiune la Crăciun — ca urmare a faptului că multă vreme cele două sărbători aveau loc în aceeaşi zi [3] —, foarte rar şi la alte sărbători. Atît că epicul nu e obligatoriu în colindă, căci există multe colinde — ne referim numai la cele profane (sau lumeşti), fiindcă acestea însumează cel mai bine caracteristicile speciei — care sînt pur descriptive, înfăţişînd un tablou, un peisaj cu o luminozitate neobişnuită, în care staticul e o trăsătură dominantă. Epicul din colinde, acolo unde apare, e subordonat pe de-a-ntregul semnificaţiei, interpretării ce i se dă; el trăieşte numai prin valoarea lui simbolică, prin ceea ce poate el însemna în contextul funcţional al colindei. Ca atare epicul e de obicei abia schiţat, redus la chintesenţa lui, în formulări lapidare, adesea hieratice. Faptele sînt tipizate în cel mai înalt grad, reduse la nişte generalizări menite să se potrivească tuturor celor felicitaţi prin acea schemă epică, ele prind consistenţă cu fiecare interpretare prin aluzia la cel felicitat, ca o haină largă menită să se potrivească tuturor celor cuprinşi între anumite dimensiuni. Creatorii colindelor nu se pierd în etalări de fapte, nu insistă mai cu seamă asupra amănuntelor, menţionînd cu zgîrcenie numai pe cele pline de semnificaţie. Ei povestesc în vederea unei aluzii, atît cît e necesar ca aceasta să fie înţeleasă. Alta e situaţia în baladă, unde creatorul popular desfăşoară acţiunea pe planuri panoramice, insistînd asupra cadrului iniţial, asupra etapelor acţiunii şi portretului eroilor, cu multe reveniri şi cu o predilecţie vădită pentru amănuntele sugestive. În aceste delimitări, nu ne referim la balada nuvelistică transilvăneană, care, aşa cum o cunoaştem azi, se desfăşoară în realizări modeste, de dimensiunea unor cîntece propriu-zise mai dezvoltate, ceea ce reprezintă, se pare, un stadiu de declin. În consecinţă, caracteristică pentru baladă este lungimea ei, în comparaţie cu cea mult mai redusă a colindei, măsurată nu atît în număr de versuri, cît în întîmplări şi detalii. Se poate spune că balada se hrăneşte din miezul şi din amploarea faptului, colinda din semnificaţia lui.

Se distinge apoi o atmosferă diferită la cele două specii: colinda se caracterizează printr-o luminozitate ciudată, printr-o exuberanţă senină, în timp ce balada e plină de încordare, de tensiune. Una are un final de apoteoză ca basmul propriu-zis, cealaltă e cu precădere plină de încăierări sîngeroase și de cele mai multe ori cu final tragic, ca legenda. Colinda are o sumedenie de caracteristici comune cu basmul, în timp ce balada se învecinează strîns cu legenda, încît, dacă am transpune baladele în proză, am obține — cu cîteva excepții — legende tipice. E surprinzător cum un cercetător ca Ovid Densusianu nesocotea aceste trăsături specifice și aprecia variantele colinde ale *Mioriței* de-a valma cu baladele, observînd despre cele dintîi că circulă ,,numai în cîteva versiuni scăzute și monotone'' [4], ceea ce îl duce la greșeala metodologică de a susține implicit anterioritatea formei de baladă, ,,altfel nu s-ar putea explica întunecările, incoherențele și lipsa de viață în general ce caracterizează variantele de colindă ale *Mioriței*'' [5]. Chiar în cazul cînd o baladă devine colindă, ea leapădă toată stufozitatea faptelor, reține ceea ce e indispensabil într-o schemă clară, potrivit înțelesului ce i se dă în noua ei funcție, așa cum se poate vedea în cele cîteva exemple sigure asupra cărora nu putem insista aici. Concluzia lui Densusianu l-a influențat și pe A. Fochi cînd afirmă : ,,Dar însăși prezența colindului mioritic în repertoriul general de colinde atestă slăbirea generală a genului . . .Această destrămare se face pe linia lărgirii motivelor realiste ale poeziei, nu a celor religioase : cîntece din ritualul familial, din lirica nerituală, eposul. Or, colindul mioritic, la fel ca numerose alte piese epice și lirice intrate în repertoriul de colinde, atestă tocmai momentul de slăbire a vechilor concepții cu privire la cîntecele de urare din cadrul sărbătorilor de iarnă'' [6]. Există și astfel de cazuri cînd într-adevăr unele balade — ca să ne referim numai la acestea — care erau pe cale de dispariție s-au refugiat în repertoriul de colinde : *Chiva*, *Mura cea frumoasă* (tipul Encea Săbiencea) în Hunedoara, *Ilincuța Șandrului* în Oaș etc. Dar în folclor există și o altă lege : genurile sau speciile în plină vitalitate, în proces de dezvoltare, absorb, tocmai din cauza acestei vigurozități, produse aparținînd altor specii, pe care le adaptează pentru a fi conforme cu trăsăturile lor specifice. Cît despre decăderea colindatului, fenomenul există, dar circumscris la anumite zone : Oltenia și Muntenia de la apus de Argeș — exceptînd Țara Loviștei — , unde destrămarea e veche, anterioară cercetărilor de folclor, apoi Banatul (mai puțin valea Mureșului), Crișana de șes și în mai mică măsură Moldova. În restul țării — Muntenia răsăriteană și Dobrogea, Transilvania mai cu seamă — colindatul este, cu unele excepții locale, în plină vigoare încă, pe alocuri practicat chiar cu semnificația lui arhaică de întîmpinare a începutului anului prin acel ospăț comun în care se înfruptă toți din darurile primite de ceata colindătorilor (Transilvania și Țara Loviștei). Cine privește harta cu răspîndirea *Mioriței* este izbit de masivitatea versiunii colindă în Transilvania, de desimea punctelor din partea nordică și vestică, exceptînd ținutul Pădurenilor și Țara Moților [7], adică zonele cele mai muntoase ale Transilvaniei. Dacă numărul mai mare al variantelor colindă în comparație cu cel al baladelor nu poate fi un criteriu determinant, el depinzînd în primul rînd de scrupulozitatea culegătorilor și abia în al doilea rînd de realitatea folclorică obiectivă, bate totuși la ochi faptul că de multă vreme — cel puțin de la începutul secolului nostru — *Miorița* colindă este mult mai vie, cu o circulație mai intensă în comparație cu versiunea baladă, devenită de mult o raritate vivificată pe alocuri de variantele livrești, în primul rînd de cea a lui Alecsandri. Apoi, după constatările lui Fochi, ce se verifică la o ochire sumară a variantelor, varietatea tipologică a *Mioriței* colindă este mult mai mare decît cea a baladei cu aceeași temă. Influența variantei Alecsandri asupra colindei este incomparabil mai redusă decît cea asupra baladei mioritice. Toate aceste considerente, departe de a trăda o destrămare, demonstrează în primul rînd marea vitalitate a colindului mioritic pînă în zilele noastre.

---

[1] Dumitru Caracostea, *Balada poporană română*, curs litografiat 1932—1933, p. 552—748.

[2] Adrian Fochi, *Mioriţa*, Bucureşti, 1964, p. 123—171, precum şi în studiul introductiv al lui Pavel Apostol, p. 15 şi urm.

[3] Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români şi slavi*, în „Arhiva", XXXVIII (1931), p. 391—398.

---

[4] Ovid Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, București, 1923, II, p. 103.

[5] *Ibidem*, p. 58.

[6] *Lucr. cit.*, p. 442. Această afirmație vine totuși în contradicție cu ceea ce spune în altă parte : ,,variantele care cuprind ideea judecății par a fi mai vechi decît cele care se bazează pe rivalitatea economică. Cum judecata este caracteristică pentru Transilvania, credem că e posibil să afirmăm prioritatea versiunii ardelene față de versiunea moldoveană'' (p. 532). Dar judecata apare numai în colinde, adică în genul în destrămare : ar fi primul caz în folcloristică de o formă în destrămare care păstrează totuși mai bine caracteristicele arhaice decît forma plină încă de vigoare.

Miorița aduce totuși o notă aparte în ansamblul colindelor. Alexandru Odobescu [8], apoi Ion Mușlea [9] și Constantin Brăiloiu [10] au subliniat nota funebră a *Mioriței* și aici trebuie căutată descifrarea ei. Într-adevăr, pe cînd celelalte colinde profane sînt inundate de strălucire, cu un sfîrșit luminos, de apoteozare, în concordanță cu urările de început de an, *Miorița* tratează o temă lugubră. În repertoriul colindelor noastre profane se mai întîlnesc două colinde cu un astfel de final, una mai răspîndită despre jertfa zidirii (Meșterul Manole) și *Mă luai, luai*, una dintre cele mai frumoase și mai puțin cunoscute, amîndouă răspîndite numai în Transilvania, mai cu seamă în nordul ei. La prima vedere, prezența unor astfel de colinde cu teme funebre pare ciudată, dacă nu chiar neverosimilă, totuși ele și-au avut un rost bine precizat, care astăzi s-a întunecat ori chiar s-a pierdut cu desăvîrșire. Din păcate, cercetătorul este văduvit de punctele de sprijin necesare din cauza precarității cu care au fost întocmite colecțiile de colinde. Culegătorii au neglijat — cu rare excepții — să consemneze la fiecare colindă funcția ei, cînd sau cui se cîntă, aspect primordial în descifrarea conținutului și a orientării ei generale. Pe de altă parte, cercetările mai sistematice din ultima vreme au arătat că funcționalitatea colindelor s-a pierdut într-o bună parte a teritoriului transilvănean : Zărand, Bihor, apoi valea Someșului, Oaș și Maramureș, în chip insular și prin alte localități din restul teritoriului. Colinda despre jertfa zidirii trebuie să fi fost o colindă de zidar, ca una ce reflectă fără echivoc o credință atît de larg răspîndită despre necesitatea jertfei la o clădire și practicile care o însoțesc [11]. Cît privește colinda *Mă luai, luai*, ea a fost atestată în Şanţ — Năsăud ca o colindă de doliu[12]. Căci în cadrul colindatului există în unele zone sub formă insulară — ţinutul Pădurenilor şi Ţara Haţegului, părţile Sebeşului şi Făgăraş[13], apoi prin Năsăud, iar dincoace de Carpaţi în cursul inferior al Ialomiţei — obiceiul de a cînta şi astfel de colinde de doliu sau „de jale''. Dacă în casa celui colindat a murit în acel an cineva puternic regretat, mai cu seamă tînăr, sau dacă e cineva grav bolnav, ceata colindătorilor cîntă o astfel de colindă de doliu, reprezentată regional prin mai multe tipuri, unele religioase[14]. Practica e în concordanţă cu caracterul funebru al sărbătoririi începutului de an, care e cu atît mai accentuat, cu cît ne coborîm mai îndărăt pe scara evoluţiei. Se credea anume că la ospăţul comun al colectivităţii iau parte şi spiritele înaintaşilor pentru a se înfrupta din produse şi a petrece sărbătoarea împreună. La unele popoare din Oceania, sărbătorirea morţilor e preponderentă la Anul Nou[15]. Caracterul funebru al ciclului de iarnă este atestat şi în antichitate[16], apoi la popoarele germanice[17], la bieloruşi şi ucrainieni[18]. În ciclul de iarnă de la noi s-au păstrat de asemenea puternice elemente din cultul morţilor: moşii de Crăciun, serbaţi cu prilejul Crăciunului[19], colacul anumit ce se face în ajun, dus la cimitir în 26 decembrie, dăruit apoi primului sărac întîlnit[20]. Lumînările care se dau ca dar cetei de colindători — uneori chiar aprinse — prin sudul Transilvaniei[21] par a avea de asemenea o semnificaţie funebră ca şi în antichitate[22].

---

[7] Variantele din punctele 119 (Mogoș), 120 (Bistra) și 121 (Avram Iancu) reprezintă probabil niște infiltrări recente, nereceptate de ceata colindătorilor, căci ea lipsește cu certitudine din repertoriul celor din Mogoș, ca și în satele cercetate de mine în 1964 pe valea Ampoiului : Valea Mică, Galați, Feneș și Ampoița. În ultimul sat, o știa numai un cantor care o învățase cînd fusese slugă „la țară" — adică la șes — în satul Șard-Alba.

[8] *Răsunete ale Pindului în Carpați.*

[9] *La mort-mariage, une particularité du folklore balkanique*, în „Mélanges de l'École roumaine en France", 1925, p. 19.

[10] *Sur une ballade roumaine* (*La Mioritza*), Genève, 1946, p. 6 și urm.

[11] Pentru amănunte în legătură cu această colindă, v. Ion Taloș, *Balada meșterului Manole și variantele ei transilvănene*, în „Revista de folclor", VII (1962), p. 22—55.

Colinda *Mă luai, luai* are multe afinităţi structurale cu *Mioriţa*. Ea începe de asemenea cu un mic fapt epic, mai mult un pretext de a introduce testamentul fetei. Se povesteşte cum fata a pornit „Cu secerea-n brîu / La holdă de grîu''. Secerînd, fata află „o floare de rai'' pe care o suflă „de colb''. Şi atunci se întîmplă minunea :

Floarea rămura-ră,
Munţii tremurară.

Cataclismul îl trezeşte pe iubitul ei, „Ion de la munte / Cel cu oi mai multe'', care aleargă la fată şi o strînge în braţe. După cum foşnetul plăpînd al florii s-a transformat în uragan, iubirea se desăvîrşeşte în moarte, în ,,Junghi fără durere/Moarte fără vreme''. Strădaniile maicii sale de a o lecui sînt zadarnice şi fata îşi dezvăluie iubirea puternică pe care nu o poate curma nici moartea :

---

[12] Se cîntă „la om beteag''. A.I.F., fg. 5630 a, culeg. H. Brauner în 27.IX.1935 de la Docia Onu, 34 ani. Din păcate, nu sînt consemnate şi alte amănunte, decît că inf. o ştia „din bătrîni, d'i cînd iera mama băiată mică''.

[13] „prima colindă se cîntă acolo unde moare cineva de e de jale'' (A.I.F. i. 2332, culeg. C. Zamfir în 29.XI.1949).

[14] O. Bîrlea, *Cîteva consideraţii asupra metodei filologice în folcloristică*, în „Revista de folclor'', II (1957), nr. 3, p. 22.

[15] Vittorio Lanternari, *La grande festa. Storia del Capodanno nelle civiltà primitive*, Milano, 1959 : „nel Capodanno melanesiano tema fondamentale è il ritorno dei morti'' (p. 136).

[16] P. Caraman, *lucr. cit.*, p. 370—373, 422—427.

[17] Adolf Spamer, *Weihnachten in alter und neuer Zeit*, Iena, 1937, p. 22.

[18] P. Caraman, *lucr. cit.*, p. 432—433.

[19] Simion Mangiuca, *Călindariu iulian, gregorian şi popular român... pe anul 1882*, Oraviţa, Braşov, luna decembrie.

[20] Arhiva de folclor din Cluj, 1082, culeg. Gh. Hudea în 1940 din Săsăuş-Agnita.

[21] Satele Sălişte, Sibiel, Vale, Turnul Roşu — Sibiu, apoi Şona — Făgăraş etc.

[22] P. Caraman, *lucr. cit.*, p. 367. Informaţiile despre practica de la noi nu lămureau rostul acestor lumînări ca dar şi credinţele despre ele.

Ştiu eu ce mi-i leacu :
Pînza şi bumbacu
Şi Ion, săracu ! [23]

Din această colindă, cîntată după fată moartă, pe alocuri pe aceeaşi melodie ca şi *Mioriţa* [24], cu care are comună aceeaşi atmosferă funebră, răzbate totuşi aceeaşi sete de viaţă şi de îndeletnicirile pămînteşti. În această lumină, *Mioriţa* trebuie să fi fost şi ea colindă de doliu după cioban mort, iar tipul erotic al ei colindă de doliu după cioban necăsătorit. Pînă acum ea nu a fost atestată cu această funcţie în culegerile cunoscute, bănuim din neglijenţa culegătorilor, poate şi din cauză că funcţionalitatea colindelor era în fază de destrămare în nord-vestul Transilvaniei, unde ea circulă intens. Chiar dacă cercetările ulterioare nu vor aduce o confirmare în acest sens, ipoteza este verificată de însăşi structura *Mioriţei.* Fiind concepută ca o colindă de doliu după cioban, reiese clar că ideea centrală este aşa-zisul *testament al ciobanului*, după cum a intuit cu atîta siguranţă D. Caracostea. Se observă fără dificultate că rivalitatea dintre ciobani şi plănuirea omorului sînt doar un pretext epic pentru a prilejui enunţarea dorinţei ciobanului de a nu pierde legătura postumă cu îndeletnicirea lui. În această ipostază, discuţiile referitoare la atitudinea de resemnare a ciobanului în faţa morţii capătă cu totul alt sens [25]. Epicizarea, aplicată unui fapt petrecut, e posterioară dorinţei ciobanului. De orice moarte ar fi fost răpus ciobanul de la casa colindată, dacă s-a luptat voiniceşte cu duşmanii sau dacă a fost ucis, aceasta era un detaliu cu totul secundar, pe primul plan fiind dorinţa ipotetică de a fi îngropat la stînă. Colinda funebră avea nevoie numai de punerea în scenă, sub forma statică relevată şi de Fochi, aşa cum se întîlneşte şi în cealaltă colindă de doliu *Mă luai, luai*, alte detalii sau episoade fiind cu totul de prisos în vederea enunţării ultimei dorinţe a ciobanului. Dorinţa de a păstra legături postume cu lumea terestră nu e un fenomen izolat în folclorul nostru, dimpotrivă, ţine de o concepţie ancestrală care a dăinuit în bună măsură. Aceasta este ,,baza etnografică'' a *Mioriţei*, la care se adaugă, numai pentru tipul erotic, nunta mortului. Concepţia este oglindită pregnant în *Cîntecul zorilor*, practicat încă în sud-vestul Transilvaniei şi Oltenia nord-vestică. La sfîrşitul cîntecului, mortul se roagă de ,,zidari'' să-i lase şapte sau nouă ,,ferăstrui'' prin care să-i vină : ,,colac şi lumină . . . Izvorel de apă/Dorul de la tată . . . Miroase de flori/De la surori . . . Spicul grîului . . . Buciumel de vie/ Cu tot rodul lui'', apoi ,,Raza soarelui'' şi ,,vîntul cu răcoarea'' [26], iar în alte variante sînt enumerate ,,glasul mamei'', ,,turtiţe calde'', ,,fum de tămîie'', ,,izvorel de lapte'', ,,ţoale spălate'' etc. Cum se vede, dorul celui mort se îndreaptă atît asupra elementelor curente de subzistenţă, cît mai cu seamă asupra frumuseţii lumii terestre, sintetizată în ,,miroase de flori'', cîntecul cucului, pasărea simbol a primăverii terestre, ,,boarea vîntului'', apoi înşişi stăpînii cosmici: luna şi raza soarelui. Această dorinţă ultimă, departe de a fi o laudă a morţii, constituie un puternic imn adus vieţii. Mortul nu e nicidecum orientat spre presupusa lume de dincolo, ci e întors cu faţa către pămînt şi bunurile vieţii pe care le părăseşte. Aceeaşi concepţie stă şi la baza testamentului mioritic, acesta înfăţişînd un caz special, adaptat la particularităţile profesionale ale păstoritului şi, se pare, deritualizat. Ca şi în *Cîntecul zorilor*, ciobanul vrea să audă viersul ,,flueriţei'' cînd a sufla ,,vîntuţul'', să-i vină prin ferestrele sicriului cîntecul de jale al oilor ,,bălai'', ,,cornute'', ,,săine'', ,,ochişele''[27] etc. Se poate ca iniţial *Mioriţa* să fi fost şi un astfel de cîntec funebru, mai cu seamă în zona sud-estică a ţării, unde se ridică aşa numitele *rugi* pentru cei îngropaţi departe de satul lor, cu întregul ritual al unei înmormîntări. În Ţara Haţegului şi Pădurenime există chiar un cîntec anumit pentru această înmormîntare *in contumacia*, dar aceasta e un fapt secundar, fiindcă în folclor motivele şi ideile circulă cu uşurinţă relativă dintr-un gen într-altul şi abia contextul în care e cimentat motivul îi conferă un înţeles sau altul. Singur testamentul ciobanului nu constituie tipul mioritic ca atare, cum opina D. Caracostea, abia schiţarea conflictului dintre ciobani care să-l actualizeze şi să-i dea posibilitate ne duce spre nucleul mioritic. Din această perspectivă, caracterul mai arhaic al versiunii colindă, faţă de versiunea baladă, se reliefează cu mai multă evidenţă. În intenţia compoziţională a creatorului popular, conflictul este schiţat atît cît e nevoie pentru a aduce în scenă testamentul ciobanului. Acest tip mioritic ni se înfăţişează, în liniile lui cele mai simple, redus la minimum de mijloace de exprimare epică, accentul căzînd pe efuziunea lirică în faţa morţii. Pe de altă parte, marea varietate tipologică întîlnită la colinda mioritică, faţă de baladă, confirmă anterioritatea colindei[28], potrivit acelei legi folclorice după care diversitatea tipologică accentuată e un indiciu de vechime apreciabilă, pe cînd uniformitatea tipologică denotă o vîrstă recentă. Vechimea *Mioriţei* ar fi contrazisă, după unele păreri, de inexistenţa aspectelor arhaice în limbă. Aici trebuie să observăm că toate baladele şi colindele păstoreşti nu prezintă fenomene arhaice şi aceasta din pricina continuităţii tehnice tradiţionale a păstoritului pînă în zilele noastre. Căci şi astăzi zicem tot *baci, stînă, strungă, bucălaie, a trage oile-n perdea* etc., întrucît inventarul stînii şi lexicul celorlalte aspecte e tot cel străvechi.

---

[23] A.I.F., mg. 2519 g, din Borza — Zalău, culeg. I. Taloş — G. Habenicht.

[24] A.I.F., fg. 5695 a din Bistriţa Bîrgăului, culeg. I. Cocişiu.

[25] Discuţia e reluată recent de Liviu Rusu în *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, Bucureşti, 1967, p. 56 şi urm. Domnia-sa face abstracţie de versiunea colindă ca şi de varietatea tipologică a *Mioriţei*, referindu-se numai la tipul clasic. Se înţelege că concluziile nu se pot referi decît la acesta.

[26] C. Brăiloiu, ,,*Ale mortului'' din Gorj*, Bucureşti, 1936, p. 14—15.

Fără a putea aduce determinări mai precise, se poate afirma cu certitudinea îngăduită de faptele de folclor că balada mioritică este mai nouă, ulterioară colindei. Examinarea structurii ne duce în chip inevitabil spre această constatare. În primul rînd, balada mioritică se distinge printr-o vădită lipsă de epicitate, ceea ce a determinat pe întîiul ei culegător V. Alecsandri să creadă că se află în faţa unui fragment şi să caute varianta completă pe care n-au putut-o da decît „îndreptările" știute. Se observă că autorul popular, în efortul de a transpune faptul la dimensiunile baladei, a încercat să îmbogățească linia epică, să dea mai mare amploare desfășurării faptului. În primul rînd, în centrul atenției a fost situat conflictul dintre ciobani, așa cum o cer legile baladei. Ca atare, acesta a fost transpus pe plan economic pentru a-i da mai multă verosimilitate, fiindcă ciocnirile economice erau mai dese și caracteristice pentru viața ciobănească din orînduirile istorice anterioare. Cadrul static din colindă a fost dinamizat și el, turmele fiind arătate în mișcare de la munte spre șes, în concordanță cu practicile transhumanței. Apoi au mai fost inserate episoadele cu oaia năzdrăvană și cel cu maica bătrînă a ciobanului. Dar creatorul popular și-a dat seama că testamentul poetic al ciobanului reprezenta o culme artistică, peste care orice continuare nu putea fi decît un adaos palid. De aceea, balada s-a oprit și ea la testamenul ciobanului, încît din punct de vedere epic, narațiunea a rămas fără deznodămînt, exceptînd un număr infim de variante, unde se arată în chip foarte sumar că ciobanul a fost omorît și înmormîntat după dorință. Se poate spune că balada mioritică e cea mai puțin epică dintre toate baladele noastre — excludem, bineînțeles, variantele trunchiate ale acestora —, cu o vădită deficiență compozițională prin lipsa deznodămîntului. Ea nu mai are acea schemă epică rotunjită pe care o pretinde balada.

---

[27] Al. Ciura, *Colinde*, Orăştie, 1908, p. 26—27 (din Jucu de Sus — Cluj).

[28] Un fenomen similar se observă şi la tipul colindă al *Meşterului Manole* (v. I. Taloş, *lucr. cit.*, p. 48).

Faptele ne duc la concluzia că balada mioritică nu putea veni decît din colinda mioritică, adică din Transilvania [29], unde ea are o mare varietate tipologică și rădăcini puternice în viața tradițională pînă în zilele noastre.

Miorița a devenit foarte cunoscută pe tot cuprinsul țării și continuă a fi colindată și astăzi, dar cel mai adesea cu o funcție imprecisă, datorită conținutului profund și frumuseții ei deosebite. Oamenii din popor au fost impresionați de afirmația puternică a vieții care răzbate din dorința ciobanului și cîntă această poezie simplă la prilejuri festive, cînd se dezbracă de grijile mărunte ale vieții de toate zilele, pentru a-și fortifica sufletele cu aceste răspunsuri cristalizate despre marile întrebări pe care le pune existența umană.

LA MIORIȚA COMME «COLINDĂ» (CHANSON DE NOËL)

Miorița est connue comme ballade. Mais en Transylvanie elle vit — excepté le coin de sud-est — comme «colinda» (chanson de Noël). On a regardé cette dernière forme comme une dérivation de la forme ballade et surtout comme une dégradation. En réalité, les faits semblent montrer le contraire. Le nombre des variantes «colinda» est beaucoup plus grand que celui de la ballade, les sous-types sont beaucoup plus diversifiés, la forme «colinda» circule avec une vitalité incomparable-

---

[29] Ipoteza originii ardelene este susținută și de A. Fochi în lucrarea citată, p. 539. La aceeași concluzie ajunsese și profesorul D. Caracostea încă în al doilea deceniu al secolului nostru, la sfîrșitul capitolului inedit despre *Miorița în Ardeal*, care va fi publicat în volumul său postum, *Balada poporană și doina*, în cursul anului 1968.

ment plus accentuée. L’examen structural des formes de « colinda » démontre de même la priorité de celle-ci. Le noyau du récit est le testament du berger, où le conflit épique n’est qu’un prétexte pour l’énonciation du dernier désir du berger.

Miorița a été très probablement une « colinda » de deuil pour un berger mort, car dans certaines régions de la Roumanie il y a cette catégorie de chansons de Noël à caractère funèbre, chantées là où quelqu’un, vivement regretté, est mort pendant l’année dernière, ou au moins est gravement malade. C’est seulement cette fonction de deuil qui explique le caractère lugubre du récit, une exception parmi les autres chansons de Noël dont le trait principal est l’optimisme, l’exubérance, en concordance avec la fonction de souhait au commencement du Nouvel An et par extension à la Noël.

En devenant ballade dans les régions de l’est et du sud de la Roumanie, le fait épique a été élargi. Le conflict initial est devenu économique, puis on y a inséré les épisodes de la brebis qui prédit la mort du berger et de la mère qui part à la recherche de son fils tué. Malgré ces intrusions, la forme de ballade reste déficitaire comme plénitude épique et c’est pour cela que V. Alecsandri et les autres folkloristes ont eu la conviction que la ballade circule dans une forme inachevée ou tronquée.

ELEMENTE STRUCTURALE ÎN MELODIILE DE JOC FĂGĂRĂŞENE

CORNELIU GEORGESCU

Studiul de faţă nu are ca scop epuizarea problemelor de analiză muzicală legate de melodica de joc făgărăşeană, ci semnalarea, alături de o sumară prezentare generală, a cîtorva dintre ele considerate mai interesante [1].

★

Urmărind structurile melodice, în ordinea complexităţii lor crescînde, vom constata că ele sînt destul de evoluate, comparativ cu zonele vecine. Marea majoritate a melodiilor se înscriu în sfera heptatonicului, adesea însoţit de acel funcţionalism specific cunoscut de obicei sub numele de ,,major-minor''.

Cazurile de structuri melodice utilizînd doar 4 sunete sînt rare; de remarcat că piesele respective fac parte din grupa II B. Pentacordul major sau minor este de asemenea relativ rar întîlnit, în grupele II B şi VII cu aspect major şi în I, V, VII cu aspect minor; trecerea spre hexacordul major (cu tonica pe treapta I, a II-a sau pendulatorie) se face prin variante intermediare.

Modul major se situează pe primul loc, din punctul de vedere al frecvenţei, existînd în fiecare din cele 7 grupe; el apare fie axat pe un hexacord, fie definitiv conturat. Într-o mare parte din piesele ce utilizează acest mod apar trepte fluctuante, care — fără a constitui un nou mod — tind spre afirmarea mixolidicului, lidicului, eolicului etc.

Mult mai puţin întîlnite sînt modurile lidic (uneori cromatizat), mixolidic, modul ,,acustic'' (lidic-mixolodic), doric şi doric cromatizat, în special în cazul grupei I (cu excepţia doricului).

---

[1] Din necesităţi de economie a spaţiului am renunţat la o serie de capitole introductive tratînd despre particularităţile istorico-geografice ale zonei cercetate, originea materialului utilizat, analiza repertoriului din punct de vedere funcţional, elemente de evoluţie şi de interferenţă cu zonele vecine, instrumente, coregrafie etc. Ne limităm la enumerarea celor 7 grupe importante de jocuri, cu care vom opera în analizele muzicale ce urmează : grupa I (Învîrtita), grupa II A şi B (Brîul şi melodiile înrudite), grupa III A şi B (Haţegana şi Poşovaica), grupa IV (Sîrba), grupa V (melodii izolate), grupa VI (melodii de origine probabil semicultă) şi grupa VII (melodii probabil importate). Precizăm că la baza împărţirii au stat criterii de natură muzicală, acestea nefiind întotdeauna de acord cu cele coregrafice, funcţionale sau, uneori, chiar cu titulatura pieselor respective.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 349 – 364, Bucureşti, 1967

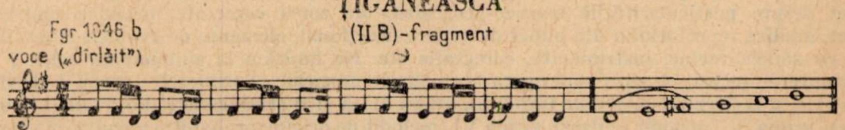
Forma modală care deţine supremaţia în această grupă este cea a relaţiei fluctuante major-minor, bogat reprezentată de altfel şi în celelalte. Această relaţie — de terţă mică descendentă —, foarte răspîndită în toată ţara noastră şi, pare-se, de o importanţă deosebită în sudul Transilvaniei, poate apărea fie între un mod major şi altul minor, fie, destul de frecvent, şi în relaţia lidic-doric, de asemenea diatonice sau cromatice.

Planurile modulatorii pe care le întîlnim sînt relativ simple, comparativ cu alte regiuni sau chiar cu organizarea funcţională evoluată a celorlalte moduri; cele mai răspîndite relaţii modulatorii, prezentate în ordinea mărimii intervalului dintre cele două fundamentale, sînt: cea la interval de primă sau unison, combinată foarte adesea cu o relaţie major-minor în unul din cele două moduri; la secundă mare superioară sau inferioară — modulaţie foarte frecventă într-un anumit subtip de haţegană răspîndit în toată zona; la cvarta superioară — modulaţie relativ egal repartizată la toate tipurile de jocuri — sau inferioară. Într-un singur caz am întîlnit o dublă modulaţie, la secundă mare inferioară, apoi la cvartă perfectă inferioară.

Marea majoritate a acestor modulaţii includ, de obicei în primul mod, relaţia major-minor [2]; datorită acesteia şi în parte şi faptului că intervalele la care se modulează frecvent fac parte din cele sugerate ca mai pregnante prin funcţionalismul interior al modurilor (fapt remarcat şi explicat în detaliu cu ocazia studierii materialului din zona vecină, a Mărginimii Sibiului), melodica făgărăşeană de joc prezintă o remarcabilă unitate.

★

Enunţăm ca un procedeu deosebit de bogat în resurse expresive pe acela al segmentării modului în una sau alta din frazele piesei [3]. Mai puţin prezent în prima grupă, el atinge maximum de frecvenţă în grupele II A şi B, III A şi B, IV şi deţine un rol relativ important şi în celelalte. Dacă excludem din masa melodiilor ce folosesc modul integral în toate frazele pe acelea care completează acest mod doar prin formula de cadenţă, vom constata că numărul celor ce uzează de acest procedeu depăşeşte 60 % din întregul material. După cum am arătat, numărul melodiilor de joc făgărăşene care folosesc moduri cu mai puţin de 7 sunete este destul de scăzut, însă numărul frazelor izolate din aceste melodii în situaţia de mai sus este cu mult mai mare. În acest sens, întîlnim tricordii, tritonii, tetracordii, tetratonii de diferite tipuri, pentacordii majore, minore, lidice etc., diatonice sau cromatice, hexacordii de diferite tipuri şi o mare cantitate de heptacordice defective, diferite funcţional de alte structuri aparent asemănătoare.


ŢIGĂNEASCA
(II B)-fragment

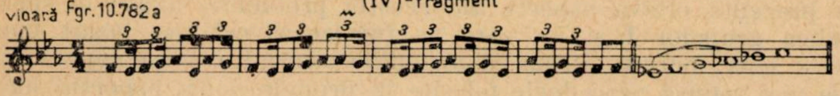
---

[2] În acest caz, în stabilirea planului modulatoriu am avut în vedere tonica majoră a modului.

[3] Am considerat numai melodiile nemodulante sau, în cazul acestora, pe cele care au cel puţin două fraze în acelaşi mod.

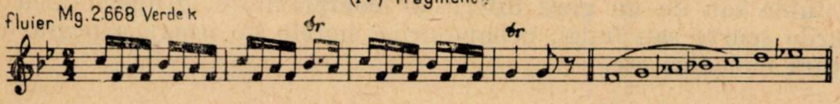
SÎRBA ŞOIMANELOR

(IV)-fragment



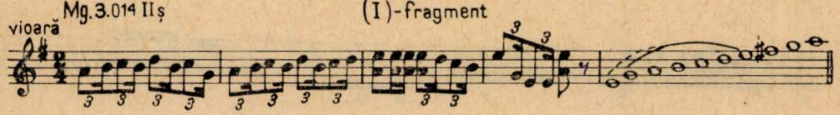
SÎRBA

(IV)-fragment



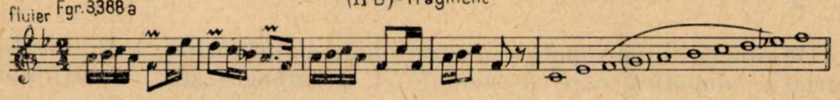
CĂLUŞARUL

(I)-fragment



ŢIGĂNEASCA

(II B)-fragment

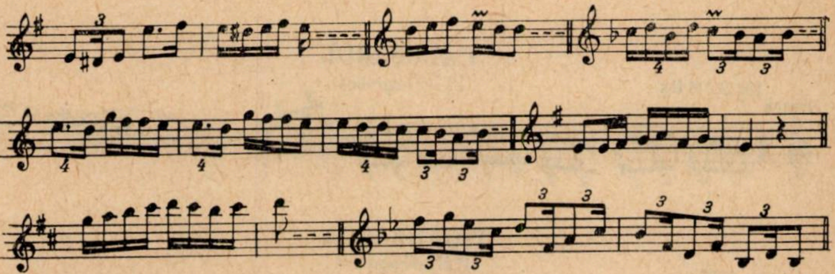


În majoritatea acestor formule melodice, preferate în general de frazele secunde, se recunosc fragmente ale unor moduri complexe, provenite în mare parte din pentatonic, mai rar din heptacordic (ionic, mixolidic, lidic etc.) şi numai în mod excepţional structuri de sine stătătoare. Amintim, fără a mai insista, că, în toate aceste structuri modale sau fragmente prezentate, tonicele sau fundamentalele scărilor sînt deplin sesizabile, funcţionalismul adesea foarte evoluat, despre care am mai vorbit, nelăsînd posibile confuzii în acest domeniu. Numărul mic al soluţiilor posibile este compensat însă de faptul că finalele sau cadenţele şi semicadenţele frazelor pot fi plasate pe aproape toate treptele stabile (în ordinea frecvenţei, de obicei pe treptele VI, 2, V, 5, 3 etc.). Se realizează astfel, pe o cale particulară, o varietate deosebită.

★

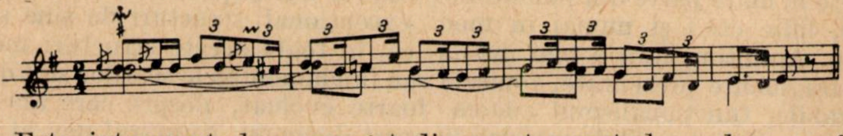
O problemă de importanţă mult mai mare decît aceea care i se poate acorda într-un studiu de proporţiile celui de faţă este aceea a ornamentaţiei melodice; într-adevăr, liniile melodice deosebit de înflorite ale melodiilor din grupa I, cele mai reprezentative poate pentru zona cercetată, pot fi reduse fără greutate la scheme foarte simple, dacă înlăturăm această ornamentaţie. Astfel — cu ajutorul şi al altor procedee mai importante de construcţie muzicală, pe care le vom expune la capitolul respectiv – devine posibilă existenţa unui număr atît de mare de tipuri, subtipuri şi variante diferite, pe o suprafaţă relativ redusă. Vom prezenta cîteva aspecte ale acestei probleme, axate în special pe melodica grupelor I şi II, care ne furnizează cel mai bogat material în acest sens; putem afirma că melodiile celorlalte grupe repetă în proporţie mai redusă procedeele folosite în primele două, aspectul lor fiind în general mult mai schematic comparativ cu acestea.

Ornamentele melodice mai frecvent întîlnite sînt: broderiile simple, duble sau de un grad diferit de complexitate, grupetto-urile, apogiaturile scurte sau lungi, echapé-urile, notele de pasaj, arpegiul ca înfloritură melodică etc.



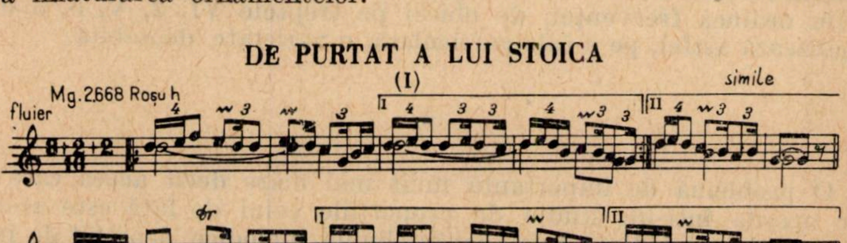
De obicei, orice repetare a unui element de formă este însoţită de o variaţie melodică care o ascunde şi o îmbogăţeşte, menţinînd viu interesul ascultătorului.

Importanţa ornamentelor este uneori atît de mare încît ele singure pot îmbrăca o schemă melodică adesea rigidă şi fără calităţi estetice (de ex. o gamă descendentă sau un arpegiu), rezultatul fiind o frază expresivă, pe deplin integrată melodicii locale.



Este interesant de comparat din acest punct de vedere o frază oarecare, aparent mai complexă, cu schema melodică extrasă din ea, după înlăturarea ornamentelor.

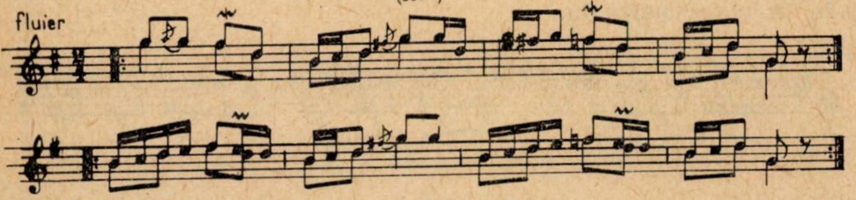
DE PURTAT A LUI STOICA



Un rol deosebit joacă aceste ornamente, după cum am mai arătat, şi în diversificarea unui anumit subtip în nenumărate variante.

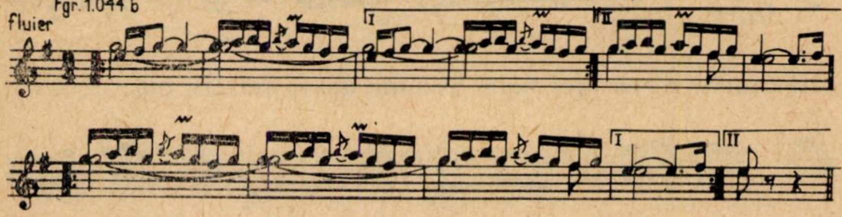
Schemele melodice ale unor piese — și în primul rînd ale celor din grupa II — pot fi simple arpegii, întreaga frumusețe expresivă, precum și întreaga lor originalitate constînd numai în această înflorire, în care, desigur, ritmul are un rol important [4].

BRÎU
(II A)

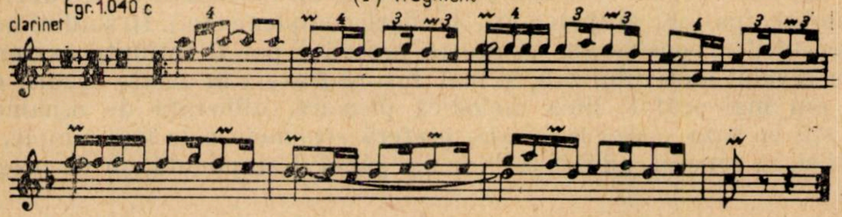


Uneori, melodia se bazează pe o figură ornamentală simplă, reluată și dezvoltată cu măiestrie, pe o progresie elementară sau, pur și simplu, pe ornamentarea unui singur sunet.

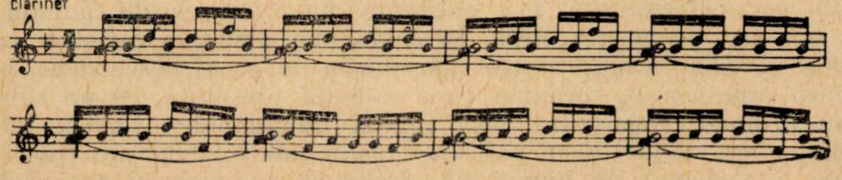
ARDELEANA BĂTRÎNEASCĂ (I)



ROMÂNEȘTE
(I)-fragment



BRÎU
(II A)-fragment

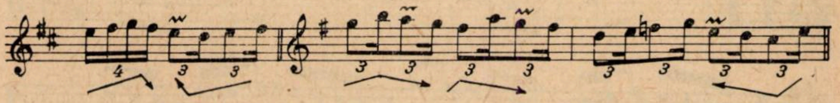


---

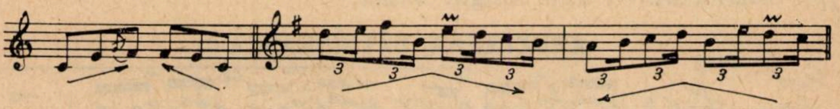
[4] Nu insistăm asupra problemelor legate de ornamentarea ritmică, deoarece am tratat pe larg aceasta în altă lucrare, *Melodii de joc din Mărginimea Sibiului*, limitîndu-ne de asemenea la melodica învîrtitelor și brîurilor.

★

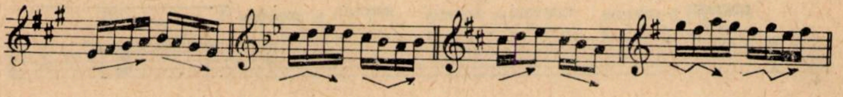
În desfășurarea bogat înflorită a melodiilor din grupa I și II în special, pot fi observate o serie de procedee rafinate, atribuite în general numai muzicii culte, ca inversarea, recurența și inversarea recurenței unor formule, în general de mică întindere (subcelulă sau celulă). Cel mai frecvent folosite sînt formulele inversate, care însoțesc îndeaproape pe cele în stare normală.



Datorită aspectului acestor celule — de cele mai multe ori simple pasaje — aspectul recurenței formulei coincide cu cel al inversării ei, cazurile în care o diferențiere este totuși posibilă fiind reduse.



Inversarea recurenței unor formule apare relativ rar.



După cum se observă, este vorba exclusiv de fragmente foarte mici ale liniei melodice și, de cele mai multe ori, de formațiuni melodice universal răspîndite (pasaje, grupetto-uri, broderii complexe etc.). În stadiul actual al cercetărilor, considerăm că aceste procedee pot fi întîlnite extrem de rar la nivelul motivului sau, și mai rar, al frazei ; în aceste cazuri, după cum am mai arătat, linia melodică primară, eliberată de ornamente, care stă la baza piesei muzicale, preferă schemele cele mai simple, mai firești și, în general, „deschise'' (de ex. gamă descendentă, șir de progresii etc.).

★

În încheierea acestei sumare prezentări a unor elemente ale melodicii de joc făgărășene, ne vom opri tot asupra grupei I, pentru a aminti o altă particularitate a sa : existența unor formule de cadență mai mult sau mai puțin stereotipe. În ciuda unei aparente varietăți, aceste formule se reduc în majoritatea cazurilor la un pasaj descendent, bogat și diferit ornamentat, terminat cu o cadență obișnuită, cu un substrat comun armonic concretizat prin relația dominantă — tonică, într-un ton major sau minor ; locul pe care-l ocupă ele în structura frazei respective este destul de important, depășind pe acela al unei cadențe obișnuite. Formulele de care ne ocupăm constituie de multe ori o veritabilă concluzie, o rezolvare firească a repetării unor motive sau celule, ele acoperind și ca întindere cea mai mare parte a modului sau fragmentului de mod respectiv, de obicei într-un sens descendent. Există însă asemenea formule care folosesc şi tetracordii, pentacordii, hexacordii, alături de heptacordii.

★

Din punct de vedere ritmic, materialul de joc făgărăşean nu aduce noutăţi hotărîtoare, comparativ cu cel mărginean, studiat într-o lucrare anterioară; din această cauză, nu vom mai intra în detalii, limitîndu-ne a prezenta aspecte generale.

Măsurile folosite în zona cercetată sînt aceleaşi ca în tot sudul Transilvaniei; cea mai mare parte a pieselor analizate utilizează măsura 2/4 (în exclusivitate în cazul grupelor II A şi B, III A şi B, IV şi VI, în mare parte pentru grupa VII şi doar sporadic — şi, în orice caz nespecific — în cazul grupelor I şi V). Ca frecvenţă, după această măsură urmează desigur cea asimetrică, a cărei pulsaţie este numită pe bună dreptate „ritm ardelenesc" de către Pascal Bentoiu [5]. În cazul zonei noastre, fără a considera că am rezolvat definitiv problema, putem afirma că această măsură nu pare a prezenta elemente specifice importante faţă de regiunile vecine. Pentru notarea ei, am folosit ritmul 7/16 (3 + 2 + 2) care ni s-a părut totuşi cel mai apropiat de realitate şi cel mai consecvent, în ciuda complicaţiilor de notaţie. Amintim că o relativ mare parte din melodiile aparţinînd grupei I — a cărei caracteristică de bază este acest ritm — apar, prin deformarea raportului între timpi, în măsura de 2/4. Uneori această trecere se face chiar în cursul interpretării uneia şi aceleiaşi piese, fie treptat (ritmul asimetric fiind deformat spre 2/4 prin egalizarea timpilor, în legătură uneori şi cu accelerarea tempo-ului, nefiind exclusă nici posibilitatea contrarie), fie în fraze diferite.

Altă măsură asimetrică, relativ rar întîlnită, dar care defineşte la rîndul ei o grupă aparte (V) — respectiv jocul Hodoroaga —, este cea de 5/8 (3 + 2); pulsaţia acesteia este mult mai lentă, amintindu-ne de aceea a unei serii de jocuri din Cîmpia Dunării sau Dobrogea. Ritmul 7/16 (2 + 2 + 3) întîlnit aici nu are nimic comun cu cel din grupa I, unica piesă cercetată care-l utilizează (jocul Căţeaua) aparţinînd de asemenea grupei V.

Sporadic, întîlnim şi alte măsuri în piese izolate din grupa VII, în care am inclus în general melodiile probabil importate în zona noastră. Cazurile concrete la care ne referim sînt cele ale măsurilor de 3/8 ale jocului Resteul (în care, oricît de bine integrat astăzi Făgăraşului, se recunoaşte provenienţa oltenească — Rustemul în 5/16 sau deformat, în 3/8 sau 2/4) şi de 3/4 alternînd cu 2/4 ale jocului Sălcioara (joc originar din Muntenia şi general răspîndit azi). Melodiile proprii acestor jocuri nu lasă nici o îndoială privitoare la provenienţa lor, chiar dacă din alte puncte de vedere (coregrafic, de ex.) ele au căpătat caractere specific locale.

★

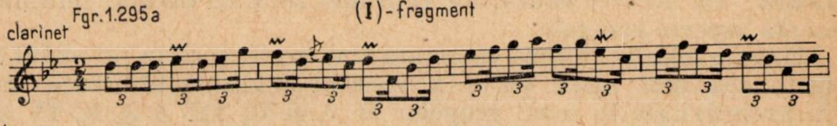
Foarte frecventă este în Făgăraş subdiviziunea ternară. Fără a avea aproape nimic comun cu acelaşi procedeu, intens răspîndit şi tipic, dintr-un punct de vedere, sîrbelor din Cîmpia Dunării — decît, cel mult, în cazul melodiilor îndeaproape înrudite cu acestea —, în cazul nostru el apare în special ca o lungire a primei optimi în detrimentul celei de-a doua, într-o celulă, inițial pirică, dînd o pulsație și un aspect deosebit de dinamic melodiilor din grupa I, în care este deosebit de frecvent.

---

[5] Pascal Bentoiu, *Cîteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc româneşti*, în „Revista de folclor", an. I, 1956, nr. 1—2, p. 36.

DE JOC

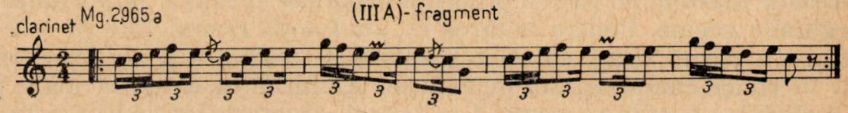
(I)-fragment



Triolet propriu-zis nu apare decît în cazul melodiilor de sîrbă și horă, unele evident importate, sau în cele de hațegană (grupa II A),

HAȚEGANA

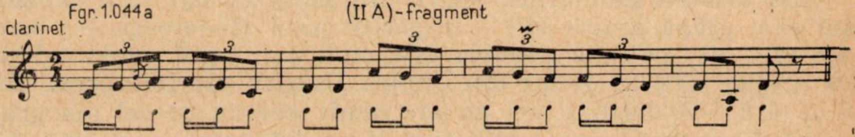
(III A)-fragment



și, foarte rar, ca rezultat al deformării unei celule, de data aceasta anapestice, în care timpii au fost egalizați în urma repeziciunii tempo-ului, în unele brîuri — grupa II A sau B.

BRÎU

(II A)-fragment



Această subdiviziune ternară este însă frecventă și în cazul ritmului asimetric, fiind prezentă atît în cazul grupei I, cît și al grupei V. Precizăm că sînt relativ rare situațiile în care această subdiviziune ternară este exclusivă (doar în măsurile de 2/4, în grupele I, IV și VI), de cele mai multe ori ea existînd alături de diviziunea binară obișnuită.

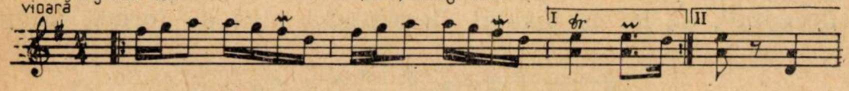
★

În melodiile de joc făgărășene întîlnim aceleași categorii mari de formă existente în majoritatea regiunilor țării : forma liberă (cu structură interioară motivică și celulară, adesea organizată în fraze, aparținînd aproape în exclusivitate celor mai vechi melodii din grupa II A și B, sau frazală, mult mai frecventă, cu excepția grupelor III și V, unde nu o întîlnim) și forma fixă (bazată pe două fraze — modelul cel mai stabil, care are prioritate comparativ cu toate celelalte, fiind bine reprezentat în toate grupele — sau pe 3, 4 fraze). Cu cît numărul de fraze care intră în componența piesei este mai mare, cu atît se poate vorbi mai greu de o formă fixă, trecerea spre forma liberă frazală făcîndu-se treptat, chiar dacă nu întotdeauna sesizabil în cazul înregistrărilor pe cilindri, de o prea mică durată.

În cadrul formei fixe, un caz particular îl prezintă cîteva piese izolate, structurate pe o singură frază, uneori de o construcție asimetrică. Aceste excepții de la cvadratura omniprezentă în toate tipurile de formă în muzica de joc sînt rare, dar de loc lipsite de interes, prin efectul cu totul deosebit produs; ele par a se datora fie unor accidente, fie unei cristalizări incomplete sau chiar uneia complete, în fraze de 3 măsuri.

DANȚUL DELA RĂȘINARI

Mg. 3.014 IIk (II B)-fragment



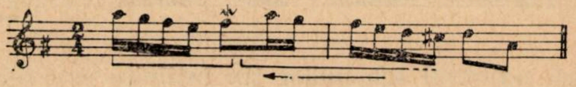
Dacă numărul schemelor tip întîlnite este relativ redus, mai ales în cazul formei fixe, el poate fi îmbogățit teoretic pînă la infinit prin varietatea structurii interioare — frazală, motivică, celulară sau mixtă — a frazelor. Astfel, sînt posibile în materialul nostru doar 6 categorii de forme, din punctul de vedere al numărului frazelor : 1) A (în care includem și structurile motivico-celulare), 2) A B, 3) A B C, 4) A B C D, 5) A B C D E și 6) A B C D E F, fiecare întîlnite într-un număr de 5, respectiv 29, 20, 10, 4 și 1 variante, în funcție de structura internă. După cum observăm, numărul cel mai mare de asemenea structuri interne deosebite, în cadrul unei aceleiași scheme, îl aflăm în cazul formulelor A B sau A B C, el descrescînd rapid în ambele sensuri. În total, am aflat 68 de variante pentru cele 6 modele prezentate. Dar preferința pieselor analizate nu se îndreaptă în mod egal pentru toate aceste 68 de variante, marea majoritate a melodiilor de joc integrîndu-se doar în cîteva din ele, pe care le enunțăm, în ordinea frecvenței : structura internă frazală în întreaga piesă (fie ea de formă A, A B sau A B C); structură internă motivică în întreaga piesă (de formă A B, A B C sau A B C D); structură internă motivică în prima fază și celular-motivică în a doua (forma A B) și, mai rar : structură internă bifrazală (în forma A B); frazală în prima și motivică în a doua (forma A B); motivică în prima și motivic-frazală în a doua (forma A B) sau celular-motivică în ambele fraze (forma A B).

Prima concluzie care se impune este aceea că, deși gradul de evoluție și cristalizare a formei este evoluat — dovadă marea cantitate de melodii în forme fixe de structură frazală — , alături de acestea există un număr destul de considerabil încă de melodii vechi, cu structuri motivice sau motivice-celulare, fie parțiale, fie generale. Este interesant de remarcat că, spre deosebire de majoritatea grupelor care folosesc în mod relativ egal una sau alta din variantele enunțate, melodiile din grupa I își manifestă preferința vădită pentru formele fixe frazale, iar cele din grupa II pentru formele de structură motivică. Opoziția între aceste două grupe, remarcabilă în tot sudul Transilvaniei, o întîlnim în aproape toate structurile muzicale, deci și în melodică și ritmică.

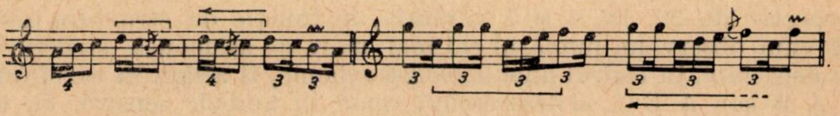
★

În continuare, ne vom concentra atenţia asupra unor procedee de construcţie care, chiar dacă nu există în exclusivitate în zona cercetată, ne determină, prin abundenţa lor deosebită şi prin formele variate de manifestare, să-i acordăm acesteia un rol important în problema originii lor. Ne vom referi în primul rînd la deplasarea unui element muzical redus (de obicei celulă sau motiv) ,,spre stînga'' sau ,,spre dreapta'', procedeu ritmico-structural prezentat pentru prima oară de Sabin Drăgoi[6] şi, poate, unul dintre cele mai autentice româneşti; el conferă melodiilor ce-l folosesc acea pulsaţie cvasi-sincopată, acel joc între timp şi contratimp, caracteristic pentru o bună parte din muzica de joc transilvăneană. Acest fenomen merită o analiză mai atentă.

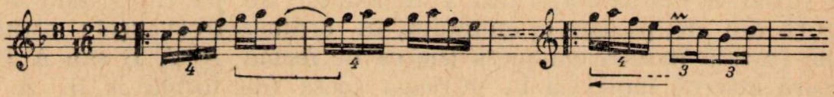
Deplasările ,,spre stînga'', foarte frecvente comparativ cu cele ,,spre dreapta'', au loc la nivelul elementelor mici de formă, începînd cu subcelula,



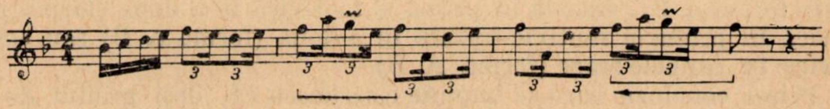
uneori cu transpoziţie, de obicei în cadrul aceluiaşi motiv; în cazul acesta se înregistrează o schimbare a funcţiei subcelulei respective, care din rol de ,,subcelulă-cadenţă'' primeşte pe acela de ,,subcelulă-cap''.



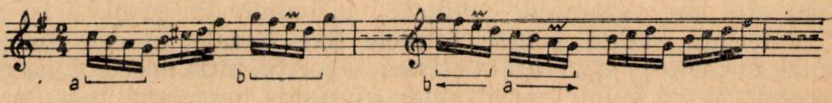
În unele cazuri, deplasarea subcelulei are loc într-o altă frază,



alteori numai în motive diferite.



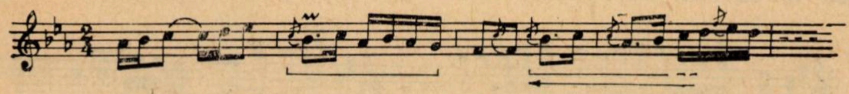
Aceste deplasări pot fi exacte sau cu unele variaţiuni; ele pot duce la formarea unei noi celule din fragmente subcelulare diferite, în aceeaşi frază sau în alta.



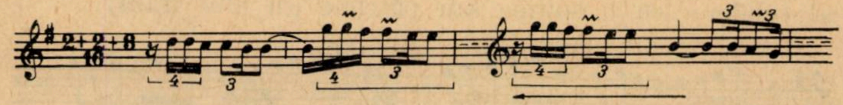
---

[6] Sabin Drăgoi, *Cum am învăţat şi folosit limba muzicală românească*, în ,,Revista de folclor,'' tom. IV, 1959, nr. 3–4, p. 7.

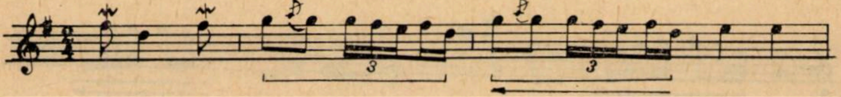
Celula poate fi deplasată cu o pătrime în aceeaşi frază,



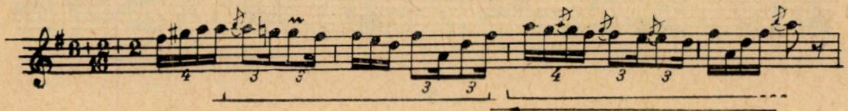
sau cu o doime în altele,



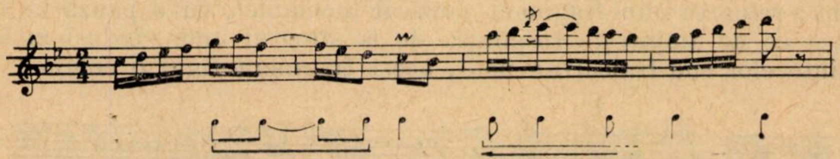
înregistrîndu-se şi aici aceeaşi situaţie a schimbării funcţiei, ceea ce determină formarea motivului conclusiv, cadenţial, din fraza respectivă.



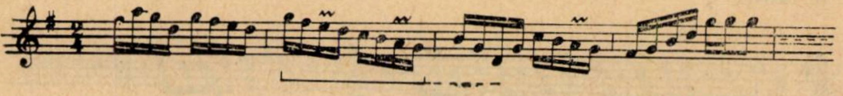
Deplasările motivului, de asemenea frecvente, dar pare-se mai stereotipe, se produc fie la o pătrime — cel mai des întîlnite comparativ cu toate celelalte,

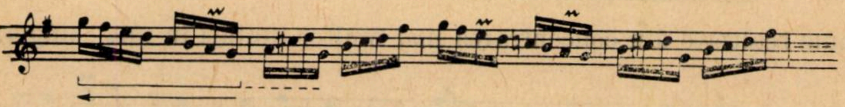


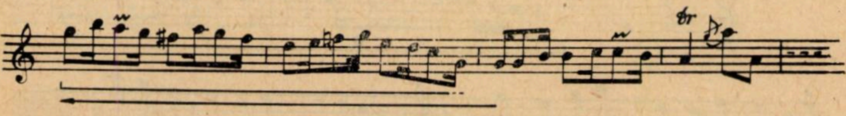
uneori cu importante variaţiuni, sau doar la nivelul schemei ritmice —,

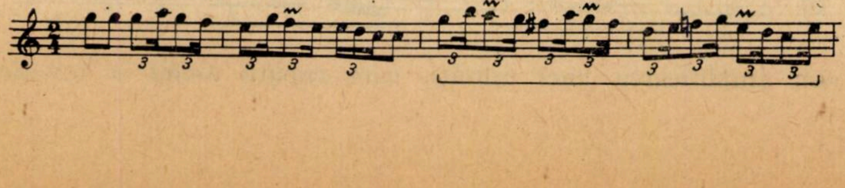


fie la o doime, sau chiar la două doimi, în fraze diferite.

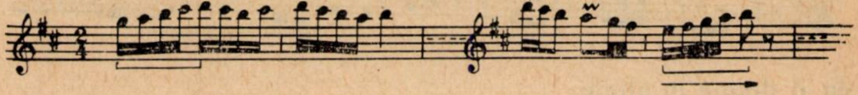




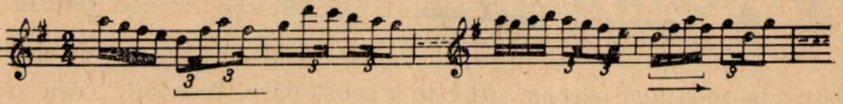




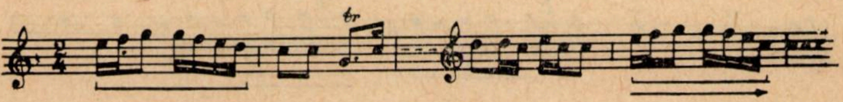
Deplasările „spre dreapta'', mult mai rare, pot fi întîlnite de asemenea la nivelul subcelulei, uneori cu transpoziţie,



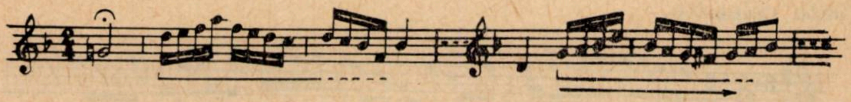
al celulei — cu o optime sau pătrime (în altă frază)



sau cu o doime — ,

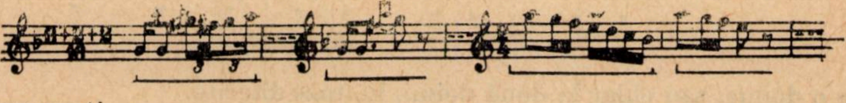


precum şi al motivului transpus, cu o pătrime, în fraze diferite.

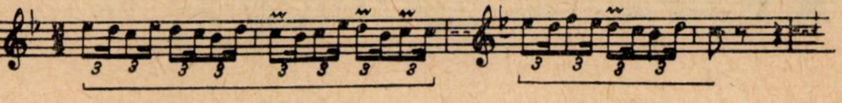


☆

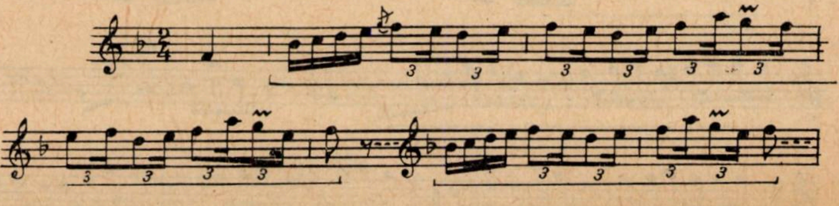
Alte procedee întîlnite mai frecvent — deoarece majoritatea pieselor au un mecanism structural interior original, aproape nerepetabil — sînt : reluarea unui fragment muzical incomplet, cu o pauză la sfîrşit — ceea ce ne aminteşte respiraţia de la sfîrşitul unor rînduri melodice ale cîntecelor sud-transilvănene—, acest fragment fiind o celulă



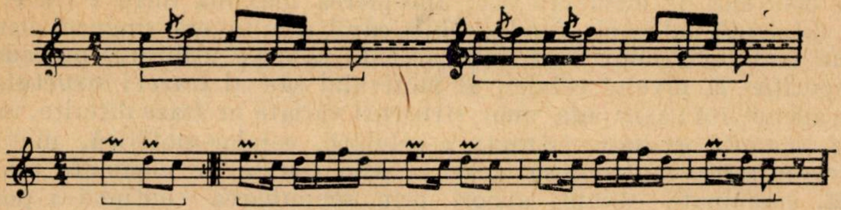
sau un motiv ;



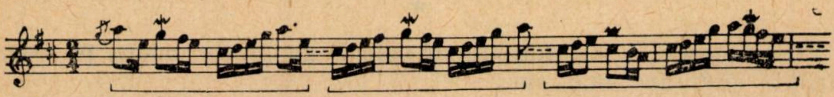
formule realizate din concentrarea mai multor unităţi în una singură



sau din amplificarea unei unităţi, care capătă astfel o funcţie superioară ;

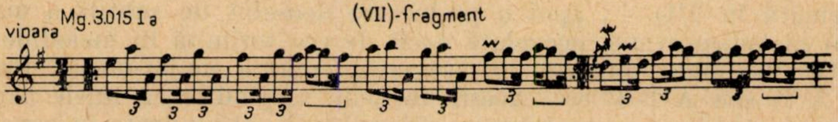


metamorfoza unui element ;

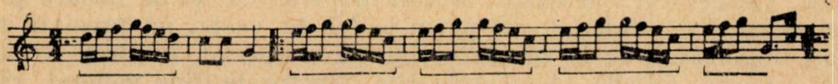


păstrarea aceleiași cadențe la toate motivele sau frazele perioadei, fapt ce produce un efect estetic original, dînd o mare unitate piesei ;

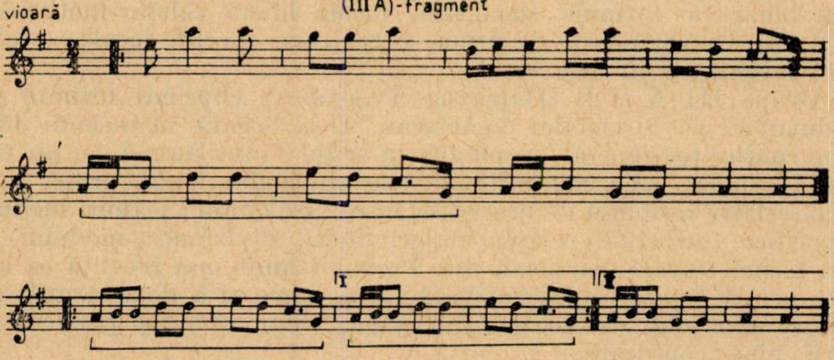
CHINDIA
(VII)-fragment



preluarea în noile fraze a unor elemente expuse anterior, care pot fi celule sau motive, uneori ca unic material pentru segmentul următor.



HAȚEGANA
(III A)-fragment



Dacă în aceste situații, legătura dintre cele două fraze vecine va fi foarte strînsă, există însă și posibilitatea ca acestea să nu aibă aproape nimic comun între ele.

Diferite alte piese izolate ne relevă o serie întreagă de subtilități de construcție, în mod practic inepuizabile, între care ne mulțumim să cităm : economia remarcabilă a materialului sau, din contră, introducerea continuă de elemente noi ; apropierea maximă între 2 fraze, singura diferență între ele fiind „celula-cap'' sau, invers, singurul element comun între cele două fraze fiind această celulă ; utilizarea procedeului transpoziției la nivelul celulei, al motivului sau al frazei ; structura internă asimetrică ; existența unor structuri variate în fraze diferite, uneori într-o anumită gradație (structură celulară, celular-motivică, motivică, motivic-frazală) sau reduse doar la cele bazate pe elemente mici de formă, combinate savant, uneori prin schimbarea continuă a poziției unei celule în linia melodică etc.

★

Vom încerca să definim sumar cele 7 grupe de jocuri, pe baza observațiilor enunțate mai sus.

Grupa I cuprinde 3 din cele 4 jocuri ale ciclului făgărășean — Fecioreasca, Purtata și Învîrtita (sub diferite titluri ca : Ardeleana, De joc, Româneasca, Călușarul, Bătuta etc.), care din punct de vedere coregrafic aparțin unor categorii deosebite. Esențial pentru această grupă este în primul rînd un element ritmic — măsura asimetrică (frecvent deformată în 2/4) — , apoi o prelucrare deosebit de subtilă a materialului melodico-ritmic, neegalată decît de cea întîlnită în melodiile grupei II. Mai sînt preferate, de asemenea, relația major-minor, formele fixe A B sau A B C etc. Aceste melodii, răspîndite cu unele particularități locale în aproape întreaga Transilvanie, ating poate în zona cercetată formele lor de existență cele mai înfloritoare și originale.

Jocurile grupei II A și B (Brîuri și melodii înrudite ca : Slănicul, Breaza, Țigăneasca, Băeșeasca, Mocăncuța etc.), la fel de bogate și variate structural și, probabil, cel puțin la fel de vechi, nu prezintă totuși aceeași importanță ca în zonele vecine și, în special, în Bran. Definirea grupei este mai dificilă, elementele sale structurale fiind general răspîndite în aproape toată țara. Enumerăm ca mai frecvente : structuri melodice elementare, mixolidicul, majorul etc. (cu diviziunea modului), ritmul binar cu formule sincopate, forma liberă celular-motivică sau frazală etc. Opoziția față de prima grupă, mai specific locală, este netă și consecventă și în alte zone.

Grupa III A și B (Hațegana, Poșovaica) cuprinde ultimul și cel mai dinamic joc al ciclului făgărășean. Deși bogată în melodii diferite și bine conturate, general răspîndite în sudul Transilvaniei, cu un caracter mai evoluat, sugerînd influențe ale cîntecului vocal, grupa preferă o gamă relativ restrînsă de procedee, între care cităm : planuri modulatorii specifice (incluzînd relația major-minor), diviziunea modului, ritm binar, formă frazală complexă etc. Probabil mult mai recentă ca apariție, ea ocupă o poziție intermediară între prima și a doua grupă, apropiindu-se mai mult de aceasta din urmă, dar avînd și particularități proprii bine conturate.

Grupa IV (Sîrba) cuprinde unele melodii de circulație generală carpatică, apropiate de grupa II, și altele de oarecare influență semicultă. Întîlnim aici modul major sau lidic, relația major-minor, diviziunea modului, ritmul binar cu subdiviziunea ternară caracteristică, forme fixe frazale, uneori cu straturi interne celular-motivice etc.

Comparativ cu primele patru grupe, importanța următoarelor trei, care cuprind în general tipuri izolate, este mult mai redusă. Melodiile grupei V (Hodoroaga, Mușamaua etc.) sînt definite în primul rînd ritmic; pulsația lor asimetrică specifică, de un alt gen decît cea întîlnită în grupa I, ne amintește de Cîmpia Dunării. Cele ale grupei VI (Romana, Banul Mărăcine, Alunelul, Șapte Pași etc.) trădează în general originea lor semicultă, în parte binecunoscută, prin lipsa lor de șlefuire, de finisare a formei artistice, specifică artei populare autentice. Grupa VII cuprinde melodii diverse, probabil importate (Hora, Sălcioara, Ciuleandra, Resteul etc.); paleta mijloacelor structurale este relativ diversă și interesantă, însă laterală zonei noastre, lipsită deci de o importanță deosebită pentru aceasta.

Apreciem că, din punctul de vedere al genului cercetat, Făgărașul se prezintă ca o regiune unitară, bine individualizată stilistic. Deși poate fi considerat mai apropiat de Cîmpia Transilvaniei și deci oarecum mai puțin reprezentativ pentru sudul acesteia, comparativ cu Mărginimea Sibiului sau Branul, și, în orice caz, mai particularizat, mai puțin sintetic, el se situează pe același plan cu zonele citate în ceea ce privește bogăția și valoarea artistică a melodicii sale de joc.

ÉLÉMENTS STRUCTURAUX DES MÉLODIES DE DANSE DE LA RÉGION DE FĂGĂRAȘ (ROUMANIE)

À la suite d'analyses détaillées touchant les mélodies de danse du Făgăraș, on signale quelques éléments structuraux considérés plus intéressants ou moins connus.

Du point de vue mélodique, l'auteur découvre dans le matériel investigué une variété relativement grande d'échelles musicales et d'organisations modales, parmi lesquelles prédomine la relation majeur-mineur (la tonique fluctuante à l'intervalle de tierce mineure descendante) et le mode ionique; les structures mélodiques ayant moins de sept sons, ainsi que les plans modulatoires complexes sont rares, les mélodies locales présentant donc un degré d'évolution moyen. Un procédé fréquemment utilisé est celui de la segmentation du mode en des fragments différents, correspondant à des phrases différentes de la danse. L'ornementation mélodique qui «habille » de façon originale des schémas musicaux simples (arpège, gamme descendante et même un seul son en pédale), le procédé de l'inversion, de la récurrence et de l'inversement de récurrence, appliqué aux petits éléments (cellules, motifs) de la mélodie, le caractère spécifique de certaines formules de cadence pour certains types de danses, etc., sont des moyens artistiques employés de façon ingénieuse et avec des effets esthetiques précieux.

A côté des pulsations rythmiques symétriques habituelles, nous rencontrons aussi deux importantes catégories de rythme asymétrique dont l'une est l'élément même qui définit le type local le plus représentatif, la «Învîrtita ». D'autres mesures, quoique parfois présentes dans des formes bien cristallisées, sont moins significatives.

Après l'énonciation des principales catégories de formes rencontrées (la forme libre ou fixe, avec des structures internes basées sur des

cellules, des motifs ou des phrases, avec des schémas binaires, ternaires, etc.), l'auteur analyse une série de procédés, tels que «le déplacement vers la gauche ou la droite » d'un élément mélodique, habituellement ayant une petite étendue, la concentration, l'amplification ou la métamorphose de certains segments, la continuation de la mélodie par l'adaptation dans les nouvelles phrases de certains éléments plus ou moins longs de la phrase précédente, etc.

Nous considérons indiquée — suivant des critériums d'ordre musical, puis, partiellement, certains critériums corégraphiques, géographiques, etc. — la division du matériel étudié en sept groupes principaux, intitulés d'après le titre de la danse la plus représentative pour le groupe respectif (Învîrtita, Brîul, Haţegana, Sîrba, mélodies isolées locales, mélodies probablement pseudo-populaires, mélodies probablement importées) ; l'opposition principale se manifeste, au niveau de la majorité des structures musicales, entre les deux premiers groupes, les plus importantes du reste, du point de vue qualitatif et quantitatif.

Comparée aux régions voisines — en premier lieu la Mărginimea Sibiului et le Bran — la région de Făgăraş se présente de façon plus «particularisée », moins synthétique ; elle paraît, du reste, du point de vue du style, apparentée plutôt à la vallée de la Transylvanie qu'au sud de cette province.

„HORELE MARI" — ANALIZĂ MORFOLOGICĂ

EMANUELA BALACI

Cercetările întreprinse asupra tipologiei dansului popular au demonstrat existența din punct de vedere morfologic a 6 categorii principale [1]. În determinarea acestora, criteriul principal a fost *formația* de dans, ca sinteză a următoarelor elemente:

a) *forma geometrică* a ansamblului de jucători: cerc închis, cerc deschis, semicerc, coloană; b) *numărul jucătorilor*: grup nelimitat, grup redus, pereche, solist; c) *componența pe sexe*: mixtă, bărbătească, femeiască; d) *ținuta jucătorilor*: de mînă, de umeri, de talie (la grupuri); lateral sau frontal (la perechi); liberă [2].

Cele 6 categorii sau clase principale au fost stabilite pe baza acestei diferențieri [3]; numirile convenționale pe care le-au primit subliniază această trăsătură sau reprezintă termenul cel mai răspîndit care desemnează jocurile de acest gen. Astfel, vorbim obișnuit de următoarele clase:

a) jocuri de cerc: *Hore mari*;
b) jocuri de linie: *Brîuri*;
c) jocuri în grup mic: *Hore mici*;
d) jocuri de perechi: *Doiuri*;
e) jocuri în monom: *Cete*;
f) jocuri solistice: *Solo*.

Formația ilustrează, desigur, cel mai bine caracterul colectiv al dansului. Este de la sine înțeles că ea nu poate determina singură apartenența la o categorie sau alta, ci trebuie să fie corelată cu celelalte caracteristici ținînd de construcția și structura cinetică sau metrico-ritmică a dansului.

În expunerea de față, examinăm pe scurt prima categorie menționată: *Horele mari*. Aceasta a fost analizată în urma tipologizării a peste 1400 exemple culese, dintre care cca. 350, deci aproximativ un sfert,

---

[1] După clasificarea făcută de A. Bucșan încă din 1957 (cu ocazia unei comunicări ținute la sesiunea Institutului de folclor) și publicată recent în „Revista de etnografie și folclor" (nr. 3/1967) sub titlul de: *Clasificarea morfologică a dansurilor populare românești.*

[2] Firește am enumerat aici numai posibilitățile principale.

[3] Dar nu exclusiv, după cum se va arăta mai departe.

Rev. etn. folc. tom. 12, nr. 5, p. 365 – 373, București, 1967

aparţineau acestei categorii. Ea însă s-a dovedit individualizată şi prin unele detalii structurale. Regruparea lor ne-a dat astfel următorul profil al clasei :

Horele mari sînt jocuri în formaţie de cerc, în general închis, uneori deschis; mixt, uneori femeiesc; cu ţinuta de mînă. Se bazează pe un număr redus de figuri, de obicei 1-2 [4], constînd în plimbări cu paşi simpli, bătăi sau cîrlige.

Ritmic au mai puţină unitate ; se remarcă totuşi o tendinţă comună spre motivele uniforme, compuse din două celule identice.

În orice clasificare, însă, trebuie să ţinem seama de două considerente :

1) individualizarea unei categorii se realizează printr-o sinteză de elemente, unele dominante, altele secundare [5];

2) abaterile de la generalitatea categoriei, printr-un număr redus de elemente, nu înseamnă neapărat, la un exemplu dat, trecerea în altă categorie.

Astfel, analizînd cele 350 de *Hore mari* cercetate, constatăm de pildă că :

29 jocuri sînt în formaţie de cerc deschis[6];
39 jocuri sînt cu ţinuta de umeri ;
6 jocuri sînt cu ţinuta de talie ;
5 jocuri au mai mult de două figuri etc.

Din aceasta se vede că la fiecare trăsătură numărul excepţiilor este foarte redus. Luînd fiecare joc în parte, constatăm că profilul clasei este realizat, în toate cazurile, conform celor enunţate, prin sinteza majorităţii elementelor. Abaterea de la regulă, care apare la unul sau două elemente, dă naştere cel mult la variante alterate, ceea ce nu dăunează unităţii categoriei. Aceasta de altfel este scoasă în evidenţă în afara trăsăturilor morfologice, dar în strînsă legătură cu ele, şi prin caracterul jocurilor. La *Horele mari* el poate fi liniştit, vioi sau chiar exuberant, dar în orice caz mai relaxat, spre deosebire de *Brîuri* şi jocurile de *ceată* (Căluş, Feciorească etc.), care în general au un caracter viguros, atletic, uneori acrobatic.

În această privinţă, *Horele mari* seamănă mai mult cu jocurile de perechi, de care însă diferă total în majoritatea elementelor morfologice.

După ce am văzut cum se individualizează această categorie mare, să trecem mai departe, arătînd care îi sînt principalele diviziuni : *grupe* şi *tipuri*, clasificate pe baza elementelor cinetice şi metrico-ritmice ; adăugăm de asemenea unele indicaţii asupra caracterului şi funcţiei specifice [7].

Grupa A : *Hore simple*

Răspîndită în toată ţara, cu excepţia unor zone din Ardealul de nord, cu frecvenţă maximă în regiunile de sud, pe cînd în jumătatea nordică se practică mai mult la ocazii speciale. Pare strîns legată de specificul național, aparținînd probabil unui strat foarte vechi.

---

[4] Chiar cînd sînt mai multe, ele constau în repetiţia mai amplificată a primelor.

[5] În cazul nostru dominante sînt elementele formaţiei.

[6] De altfel chiar formaţia de cerc închis nu constituie apanajul exclusiv al acestei categorii, ea fiind întîlnită la jocurile în grupuri mici, la unele Brîuri etc.

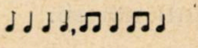
[7] Caracterizarea tipurilor de *Hore mari* a fost schiţată de A. Bucşan în studiul menţionat la nota 1. Dau aci o caracterizare lărgită, aşa cum a rezultat din cercetările făcute de subsemnata în colaborare cu autorul studiului citat.

Se conturează 2 subgrupe: tipurile 3—4 se diferențiază de tipurile 1—2 printr-un tempo mai lent și prin existența unor texte și melodii cîntate de jucători. Tipul 5 rămîne izolat, apropiindu-se oarecum de tipurile 3—4.

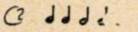
Tip 1. Horă dreaptă

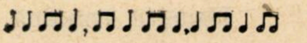
Răspîndit în Muntenia și Oltenia, Dobrogea, Banat, Moldova de sud cu frecvență maximă; în Ardealul de sud și Moldova de nord are o frecvență mijlocie, de obicei în funcții speciale; sporadic se întîlnește și în restul țării. Aparține probabil stratului celui mai vechi.

Cerc închis, mai rar deschis, mixt (sporadic separat pe sexe), în lanț de brațe la înălțimea umerilor și spre stînga. Figuri cu structură simplă (rar dezvoltată), în succesiune uniformă (rar mobilă); suprapunere variabilă, de obicei concordantă. Plimbare cu ocolire; pași simpli, mai rar ușor bătuți.

Ritm binar: 2/4 (rar 6/8) comun; motive principale:  Tempo moderat-vioi. Uneori texte speciale. Uneori diverse accesorii, batiste, perini etc.

Funcție variabilă, de obicei comună, uneori distractivă (Perinița), ceremonială (Hora miresii), rituală (Hora călușului). Temă legată uneori de funcțiile speciale. Caracter mai mult liniștit.

Subtip a. De răspîndire mai generală. Cu trăsături mai apropiate de cele tipice. Desfășurarea variabilă; joc de perechi, în centru 6/8; uneori motiv ritmic: ; tempo mai scăzut (cca. 110).

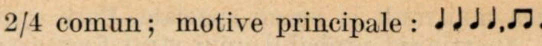
Subtip b. Uneori cerc deschis. Motive ritmice: 

Exemple caracteristice: Hora, Hora dreaptă, Hora mare, Perinița, Hora miresii, Hora călușului etc.

Tip 2. Horă în 2 părți

Răspîndit în Muntenia, Oltenia, Dobrogea, Moldova de sud, cu frecvență mijlocie; sporadic și în Ardealul de sud. Aparține probabil unui strat destul de vechi.

Cerc închis, mixt, în lanț de brațe la înălțimea umerilor. Desfășurare bilaterală sau pe loc. Figuri cu structură dezvoltată, în succesiune uniformă sau fixă; suprapunere concordantă. Plimbări bilaterale; pași simpli și bătuți.

Ritm binar : 2/4 comun ; motive principale : 

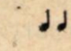
Tempo vioi.

Funcţie comună. Caracter liniştit-vioi. Nu au fost depistate subtipurile. Exemple caracteristice : Romanul, Sălcioara.

Tip 3. Danţ de nuntă

Răspîndit în partea de nord-vest a ţării (Maramureş, Bihor) ; practicat numai la nuntă. Aparţine probabil stratului celui mai vechi.

Cerc închis, mixt sau femeiesc, în lanţ de braţe, mai rar de umeri. Desfăşurare prin ocolire. Figuri cu structură simplă, în succesiune uniformă ; suprapunere concordantă. Plimbare cu ocolire ; paşi simpli.

Ritm binar : 2/4, 6/8, comun, motiv principal :  Tempo lent. Melodii şi texte cîntate de jucătoare sau cu acompaniament instrumental.

Funcţie ceremonială. Caracter liniştit solemn.

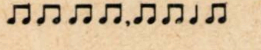
Deocamdată variantele culese nu se încheagă în subtipuri, ci prezintă numeroase forme divergente. Exemple caracteristice : Hora (danţul) miresii.

Tip 4. Purtată de fete

Răspîndit exclusiv pe Valea Tîrnavelor, unde este practicat frecvent. Aparţine probabil unui strat destul de vechi.

Cerc închis, femeiesc, de braţe. Desfăşurare variabilă, cu ocolire sau pe loc. Figuri cu structură dezvoltată în succesiune uniformă ; suprapunere concordantă, uneori neconcordantă. Plimbări cu ocolire sau bilaterale ; paşi simpli şi uşori bătuţi.

Ritm binar : 2/4, 6/8, comun sau dactilic ; motive principale :

 Tempo lent. Melodii şi texte cîntate de jucătoare.

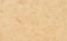
Funcţie comună, caracter liniştit.

Are 2 subtipuri. Exemple caracteristice : Purtata, Drîmbolicul.

Tip 5. Horă macedoromână

Răspîndit în Dobrogea şi în alte colonii macedoromâne din ţară ; se joacă frecvent. Aparţine probabil stratului celui mai vechi.

Cerc deschis (cu un capăt activ), mixt, uneori separat în interior pe sexe, în lanţ de braţe îndoite. Desfăşurare prin ocolire. Figuri cu structură simplă, în succesiune uniformă : suprapunere neconcordantă. Plimbări spre dreapta ; variaţii numeroase ale conducătorului, cu sărituri, lăsări pe vine, mişcări de braţe.

Ritm binar : 2/4 comun, uneori asimetric ; motiv principal : 

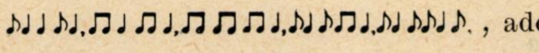
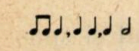
Tempo lent. Melodii şi texte cîntate de obicei de jucători. Uneori se folosesc batiste.

Funcție comună sau ceremonială, caracter liniștit.
Se cunosc 2 subtipuri încă insuficient cercetate. Exemplu caracteristic : Corlu (Hora).

Grupa B : *Hore dunărene*

Răspîndită în special în regiunile sudice : Muntenia, Oltenia, Dobrogea, cu frecvență destul de mare, dar și în toată Moldova, cu frecvență mijlocie, și sporadic în unele zone ardelenești de munte. Aparțin probabil unui strat relativ vechi, dar cu unele influențe dinspre Balcani. Tipurile 2—3—4 formează întrucîtva o subgrupă, care iese în evidență mai ales prin frecvența cîrligelor și prezența aproape exclusivă a ritmului asimetric.

Tip. 6 Horă bătută

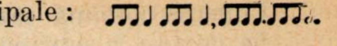
Răspîndit în Muntenia, Dobrogea, Moldova, cu frecvență mijlocie sau mare, și sporadic în Oltenia și zonele de munte ale Ardealului de sud și de est. Aparține probabil unui strat destul de vechi.
Cerc mixt, uneori bărbătesc, în lanț de brațe (în diferite poziții). Desfășurarea bilaterală, cu o mică tendință de avansare spre dreapta. Figuri cu structură dezvoltată sau complexă, în succesiune uniformă sau fixă. Suprapunere în general neconcordantă. Plimbări și bătăi; pași vîrf-toc, sărituri, balansuri, mișcări de brațe accentuate.
Ritm binar : 2/4 comun și sincopat de tip dohmiac ; motive principale : , adeseori cu augment :  Tempo vioi, uneori accelerat.

Funcție de exhibiție, caracter vioi-viguros.
Cuprinde o mare varietate de forme, care deocamdată nu se pot grupa în subtipuri. Exemple caracteristice : Zuralia, Ceasornicul, Jitianca, Căzăceasca, Hora pe bătaie, Cioful, Ciuful etc.

Tip 7. Hodoroagă

Răspîndit în Ardealul de sud, părțile subcarpatice ale Olteniei, Munteniei și Moldovei, Bărăgan și Dobrogea, pretutindeni cu frecvență mijlocie. Aparține probabil unui strat mediu. Este de discutat originea lui dinspre Balcani, unde întîlnim unele forme înrudite.

Cerc, uneori semicerc, cu componență variabilă (mixtă sau pe sexe), în lanț de brațe, rareori de umeri. Desfășurare alternată. Figuri cu structură simplă sau dezvoltată, în succesiune variabilă ; suprapunere neconcordantă. Plimbări bilaterale și cu ocoliri ; sărituri, pași bătuți și încrucișați în față.

Ritm asimetric : 5/8, 9/16 ; motive principale : 
Tempo vioi.

Funcție comună sau distractivă. Caracter vioi.

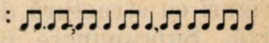
Subtip a (ardelenesc). În succesiune mobilă, cu comenzi pe numărătoare ; $\frac{5}{8}$.

Subtip b (dunărean). În succesiune uniformă sau fixă ; $\frac{9}{16}$. Exemple caracteristice : Hodoroaga, Șchioapa etc.

Tip 8. Cîrlig (*Horă pe cîrlige*)

Răspîndit în Muntenia, Oltenia și Dobrogea, cu frecvență mijlocie sau mare. Aparține probabil unui strat destul de vechi. Cuprinde însă și jocuri pe care le presupunem de origine bulgărească (Paidușca). Tipul pare însă de circulație mai larg balcanică.

Cerc închis, mixt, în lanț de brațe la înălțimea umerilor și jos. Desfășurare bilaterală cu tendința de a înainta mai mult pe o parte. Figuri cu structură dezvoltată sau complexă, în succesiune uniformă, uneori fixă. Suprapunere neconcordantă. Plimbări și cîrlige ; pași vîrftoc, ușor săriți.

Ritm asimetric (5/16), rar binar ; motive principale : 
Tempo vioi. Funcție comună. Caracter vioi.

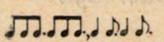
Subtip a. Ritm asimetric.

Subtip b. Ritm binar. Exemple caracteristice : Cîrligul.

Tip 9. Geampara

Răspîndit în Muntenia, Dobrogea, Oltenia, Moldova de sud și sporadic și în Moldova de centru și nord. Aparține probabil unui strat relativ vechi. Originea lui poate fi locală, dar cunoaște o puternică infiltrare de piese bulgărești (Geamparalele însești).

Cerc închis, mixt, în lanț de brațe îndoite sus sau jos (prinse uneori prin basmale) ; uneori cu perechi și soliști în centru. Desfășurare foarte variabilă. Figuri cu structură și succesiune foarte variabilă. Suprapunere concordantă sau neconcordantă. Plimbări, cîrlige, bătăi, pași săltați, lăsări pe vine, treceri pe sub mînă.

Ritm asimetric (7/16) ; motive principale :  Tempo vioi.

Funcție comună. Caracter vioi.

Nu s-au depistat încă subtipuri închegate.

Exemple caracteristice : Geamparalele, Pandelașul, Cernita.

În cele de mai sus am expus principalele forme de *Horă mare* depistate.

Este de la sine înțeles că :

a) tipurile determinate reprezintă formele cele mai închegate, care au fost constatate într-un număr oarecare de cazuri ;

b) există numeroase încrucișări între tipurile respective, sau cel puţin apropieri între formele extreme ale tipurilor (de ex. : între *Horă dreaptă* şi *Horă-n două părţi* sau *Purtata de fete*);

c) există de asemenea forme de trecere între tipurile de *Horă mare* şi acelea ale altor clase, mai ales ale *Brîului*, care este categoria cea mai apropiată (de ex. : între *Hora pe cîrlige* şi *Rustem* sau *Hora-n două părţi* şi *Brîuleţul oltenesc* etc.);

d) în sfîrşit, există şi numeroase hibridizări datorită unor pierderi de elemente sau, dimpotrivă, unor adaptări de elemente, care dau naştere la variante complet amestecate (de ex : *Hora* din Sibiel, rn. Sibiu, care începută în cerc se termină în perechi etc.).

Cu toate acestea, credem că din cele de mai sus a putut reieşi, în mare, unitatea acestei categorii, atît din punct de vedere morfologic, cît şi expresiv.

Să vedem acum care este răspîndirea teritorială a *Horei mari*. Hărţile anexate reprezintă stadiul actual al cercetărilor noastre, care desigur nu este prea avansat; totuşi din cercetările de pînă acum, se degajă anumite constatări. Astfel, din examinarea hărţilor, ca şi din datele culese de noi, se pare că se conturează următoarea situaţie :

a) aria principală de răspîndire a *Horei mari* se află în regiunea sudică a ţării : Muntenia, Dobrogea, Oltenia.

Centrul de greutate este în Muntenia dunăreană, unde o întîlnim în majoritatea tipurilor : *Horă dreaptă*, *Horă-n două părţi*, *Horă bătută*, *Horă pe cîrlige*, *Geampara*, chiar şi *Hodoroagă* (rar).

Înspre Dobrogea, Oltenia şi Muntenia de nord, numărul tipurilor scade, ca şi frecvenţa lor, totuşi importanţa categoriei rămîne destul de mare, ea fiind pretutindeni reprezentată la hora satului.

b) În Ardealul de sud şi est, Banat şi Moldova, frecvenţa categoriei descreşte. Ea trăieşte mai mult prin tipul de *Horă dreaptă*, care rezistă datorită rolului ei ceremonial (în *Hora miresii*) sau distractiv (în *Periniţa*). Destul de răspîndită, dar de o frecvenţă redusă, este *Hora-n două părţi*, pe cînd *Hora bătută* este relativ puternică în Moldova, ca şi *Hodoroaga* în Ardealul de sud, iar *Purtata de fete* se concentrează numai pe Tîrnave.

c) Pornind din centrul Ardealului spre nord şi vest întîlnim o regiune în care trăiesc numai sporadic variante de *Horă dreaptă* (reprezentate prin *Periniţa*), pe alocuri însă de origine exterioară, şi de *Danţ de nuntă*.

Datele de mai sus concordă în linii mari cu cunoştinţele noastre asupra celor trei dialecte coregrafice. Din cele enunţate, se desprinde concluzia că *Hora mare* reprezintă, alături de *Brîuri* şi *Doiuri*, una din categoriile cele mai importante ale jocului românesc. Proporţia mare de variante (cca. $\frac{1}{4}$ din totalul existent), ca şi răspîndirea lor în ţară, ne arată acest lucru. Deosebit de bine reprezentată este *Hora dreaptă* întîlnită în 33 din cele 44 de zone cartate, şi în diverse funcţii : comună (*Hora obişnuită*), distractivă (*Periniţa*), rituală (*Hora căluşului*) etc. Destul de larg răspîndită, dar mai puţin frecventă, este şi *Hora-n două părţi*. Celelalte tipuri au o răspîndire mai mult regională sau zonală.

Un ultim cuvînt trebuie adăugat despre numele convențional pe care l-am dat acestei categorii.

În cea mai mare parte a teritoriului românesc, poporul înțelege prin *Horă* un joc desfășurat în formație de cerc, cu ținuta de mînă ; de altfel, foarte multe din jocurile de acest fel poartă numele generic : *Hora dreaptă*, *Hora mare*, *Hora-n două părți*, *Hora pe bătaie*, *Hora miresii* etc. Răspîndirea geografică a numelui și prezența lui în fiecare tip determinat justifică generalizarea lui asupra întregii clase. Numele de *Hora mare* indică execuția în grup nelimitat, în opoziție cu *Hora mică*, care se rezumă la un număr redus de participanți.

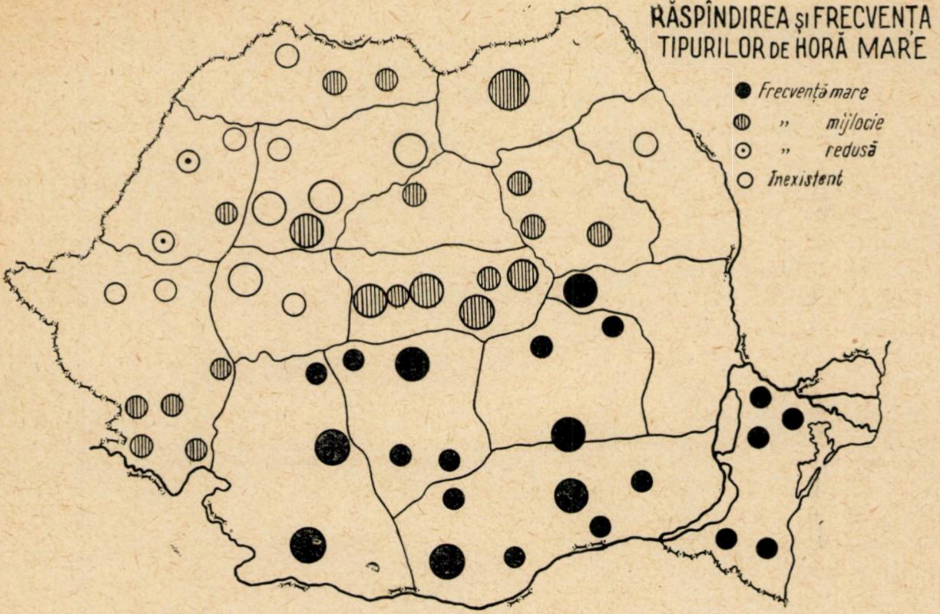
În lucrarea de față am urmărit numai unele aspecte generale ale stilului acestei categorii. Cercetările în curs vor încerca să aprofundeze analitic aceste date.

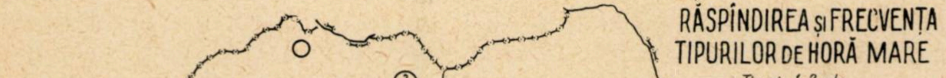
«LES GRANDES RONDES » — ANALYSE MORPHOLOGIQUE

Le critérium principal ayant servi à déterminer les six catégories de la danse dans l'ouvrage de typologie de la danse populaire roumaine, est la formation de la danse. Avant de passer à l'analyse morphologique de la première de ces catégories, c'est-à-dire «*Les Grandes Rondes* », l'auteur mentionne qu'à la suite de l'analyse typologique de 1400 exemples de danses recueillies, approximativement 350 appartiennent à cette catégorie.

Tout d'abord, on passe en revue les détails structuraux qui complètent l'individualité de la catégorie, suivis par ses principales divisions selon les groupes et les types classifiés sur la base des éléments cinétiques et rythmiques. Des indications relativement au caractère et à la fonction spécifique sont également ajoutées. Les cartes annexées donnent une image de l'expansion territoriale des «Grandes Rondes », qui s'avèrent être le plus fortement représentées dans le sud du pays.

En conclusion, les «Grandes Rondes », paraissent être, — autant par la grande proportion de variantes recueillies (à peu près 1/4 du total existant), que par leur expansion dans le pays — , l'une des plus importantes catégories de la danse populaire roumaine.


RĂSPÎNDIREA ŞI FRECVENŢA
TIPURILOR DE HORĂ MARE
● Frecvenţă mare
◍ „ mijlocie
⊙ „ redusă
○ Inexistent


RĂSPÎNDIREA ŞI FRECVENŢA
TIPURILOR DE HORĂ MARE
Tipuri : 1, 2 etc
Frecvenţă mare : 1, 2 etc.
„ mijlocie : 1, 2 etc.
„ redusă : 1, 2 etc.
Limite zonale :
3
3
126
16
1
3
1
4
12
128
126
1268
18
128
126
1267
12
127
1267
12
1
127
1267
126789
12679
59
12679
12678
12679

VIOARA CU PÎLNIE ÎN RAIONUL MOLDOVA NOUĂ

— Tradiție și inovație în organologia populară —

NICOLAE RĂDULESCU

Despre existența în folclorul nostru muzical a viorii cu pîlnie se cunoaște destul de puțin și s-a scris și mai puțin. Amintită în treacăt în monografia lui Tiberiu Alexandru consacrată instrumentelor [1], care o semnalează apoi și în articolul „Vioara ca instrument muzical popular" [2], ea nu s-a bucurat pînă în prezent de atenția vreunui cercetător al muzicii noastre populare.

În cursul unei culegeri în raionul Moldova Nouă, în luna iunie 1966, am găsit, în comuna Sichevița, un important centru de interpreți la acest tip de vioară, care ne-a pus în fața unor probleme interesante privitoare la viața și circulația instrumentului în zonă [3].

Comuna Sichevița se află în partea de miazăzi a Banatului, în zona Dunării, de care nu o despart decît 6 km. Este atestată istoricește, de prin anul 1600, ca sat grăniceresc. Situată pe una din văile ce se deschid între Munții Baziașului și cei ai Almăjului, Sichevița este prima și singura așezare a văii, neavînd drum de acces lesnicios decît din șoseaua riverană Baziaș-Orșova. Economia comunei se bazează pe agricultură și păstorit, iar în mai mică măsură pe cultura pomilor fructiferi. Populația este exclusiv românească, băștinașă, neimigrată din Oltenia [4].

Folclorul muzical sichevicean nu prezintă particularități deosebite în ceea ce privește configurația pe genuri; în momentul de față predomină, și aici ca aproape pretutindeni în țară, cîntecul propriu-zis și dansurile. În schimb, repertoriul de melodii de joc este remarcabil de bogat, bine ancorat în tradiție și destul de interesant sub aspect muzical. Fără îndoială că acest lucru a contribuit la dezvoltarea artei instrumentale locale, imprimîndu-i anumite trăsături originale. Pe lîngă vioara cu pîl-

---

[1] T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român...*, ESPLA, București, 1956, p. 133.

[2] „Revista de folclor", an. II, 1957, nr. 3, p. 50, unde se află și un mic desen al instrumentului.

[3] În afară de Sichevița instrumentul mai este cunoscut în cîteva localități apropiate: Berzasca, Liubcova, Pescari, Moldova Veche.

[4] „Nouă n'e zîśe *Frătuț*, cînd vrẹa să n'e băźocurẹască".

Rev. etn. folc. tom. 12. nr. 5. p.375 – 382. București 1967

nie, ca instrument caracteristic zonei, este de semnalat fluierul gemănat, numit în partea locului „fluier dublu”. Alături de acestea am întîlnit acordeonul, saxofonul, fluierul simplu. Am constatat că raportul dintre vioara cu pîlnie și vioara obișnuită este net în defavoarea acesteia din urmă, care în momentul culegerii noastre aproape dispăruse din sat.

Din șase instrumente văzute vom lua aici ca tip vioara cu pîlnie a lui Moza Grigore, în vîrstă de 20 de ani. Numele local al instrumentului este „láu̯tă cu tolśeri̯”[5]. Vioara este manufacturată de informator

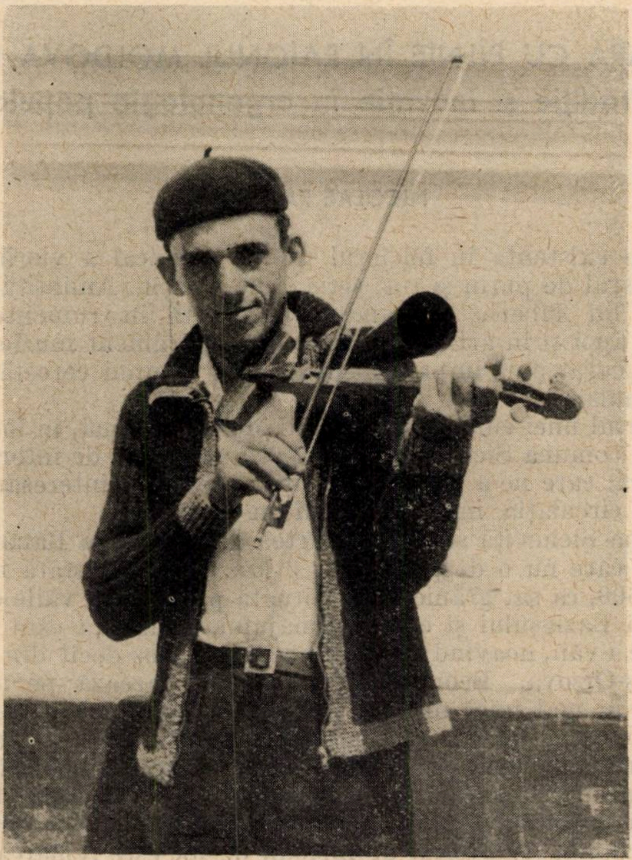


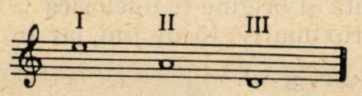
Foto 1. — Jurița Adam (Iedu) cu vioara cu pîlnie a lui Moza Grigore.

după modelul care circulă în sat. Este compusă dintr-un cordar subțire de vioară obișnuită, confecționat din lemn, care are la spate un mic butuc de formă semicirculară unde se fixează pîlnia. Aceasta înlocuiește cutia de rezonanță care lipsește. Capătul cordarului se îmbucă într-o piesă ușor încovoiată, al cărei rost este să înlesnească sprijinirea viorii de corpul executantului. Pîlnia nu este o pîlnie de gramofon, ci un simplu cornet, scurt și subțire, de formă tronconică, făcut din tinichea. Cît privește călușul, acesta este racordat la o diafragmă metalică ale cărei vibrații sînt amplificate de pîlnie.

---

[5] Descrierea instrumentului cf. fișei de instrument întocmite de N. Rădulescu la Sichevița în 25—26 VI 1966.

Vioara cu pîlnie din Sichevița are numai trei coarde, acordate astfel :



Este clar că avem de-a face cu eliminarea celei de-a patra coarde de la vioara obișnuită [6]. Inovația, caracteristică sichevicenilor, nu datează de multă vreme. La instrument se cîntă cu un arcuș normal de vioară.

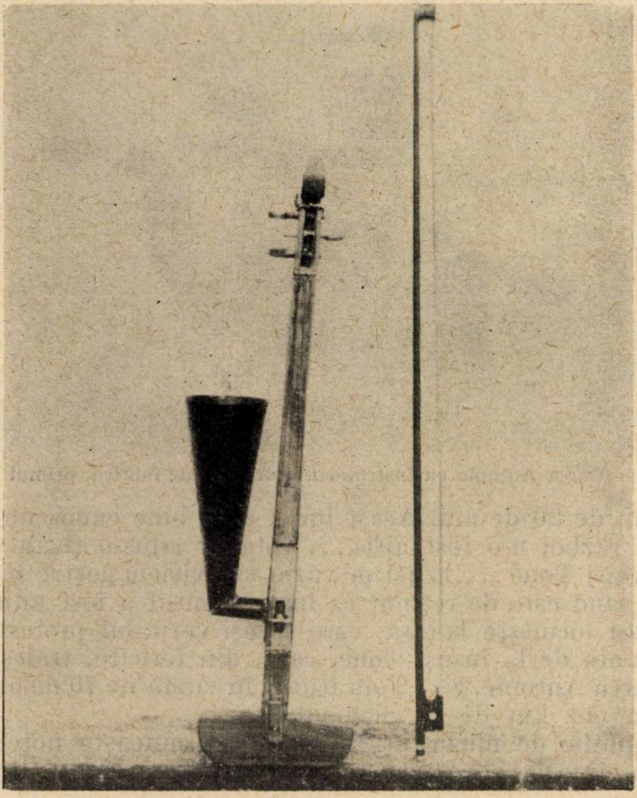
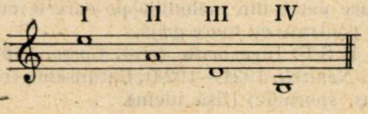


Foto 2 — Vioara cu pîlnie a lui Moza Grigore.

Vioara cu pîlnie are un sunet plăcut, foarte limpede și bine timbrat, ușor metalic, sonoritatea de coardă fiind dublată de o vagă sonoritate de trompetă.

---

[6] Părerea noastră e confirmată de faptul că una din cele șase viori cu pîlnie văzute, și anume vioara lui Jurița Adam (Iedu), 27 a., are patru coarde acordate întocmai ca la vioara obișnuită :



În continuare vom încerca să reconstituim, pe scurt și în măsura îngăduită de informații, drumul pe care a venit și s-a impus instrumentul în zona cercetată. De la bun început relevăm faptul că vioara cu pîlnie este un instrument cu o istorie recentă și origine nefolclorică [7]. În raionul Moldova Nouă are o vechime de aproximativ 45 de ani, iar în Sichevița de mai puțin de 20 de ani. Acest lucru este bine cunoscut de localnici: „Năinče dă războį n-o fost aiśįa ... asta or adus-o țîgani dî la Berzasca ... un lăutarį Toné ... la įel or văzut sîkeviśieńi noștri modelu ăsta"[8]. În al doilea rînd este de reținut că instrumentul a fost adus de un lăutar care, deși locuiește la țară, este totuși veritabil profesionist. Am obținut amănunte de la însuși Tone, care, din fericire, trăiește încă. Este vorba de Curea Antonie, zis „Toni baci", în vîrstă de 70 de ani, din comuna Berzasca (14 km de la Sichevița).

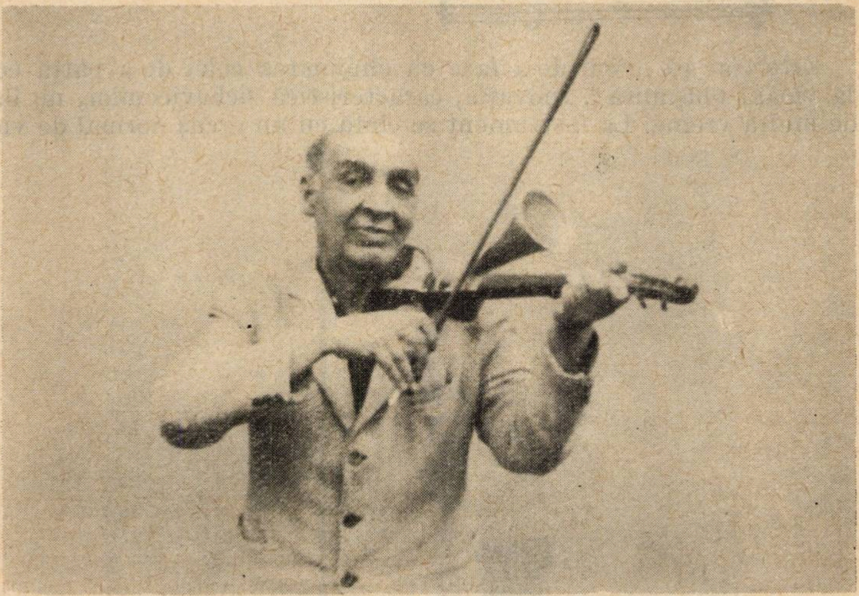


Foto 3 — Curea Antonie cu instrumentul original de fabrică, primul în zonă.

Din familie de muzicanți [9], Toni baci cunoaște notele bine de la 11 ani [10] și a cîntat peste 30 de ani la oraș, în restaurante [11]. Știe să cînte

---

[7] A apărut după inventarea gramofonului, ca o aplicație a rezonatorului cu pîlnie, și a fost pusă în circulație de fabricile din Austro-Ungaria, care i-au făcut reclamă în păturile țărănești.

[8] Inf. C.I.E.F., culeg. N. Rădulescu la Sichevița în 25 VI 1966.

[9] „Tata-meų a cîntat pe stînga, įera stîngačį: ținęa vioara cu dręapta și cînta cu stînga" (fișă de informator Curea Antonie, culeg. N. Rădulescu la Berzasca în 27 VI 1966).

[10] „Elementele mi lę-a arătat un profesor de muzică, militar la austro-ungarį, Oswald Johann, aičį în Berzasca" (fișă idem). Informatorul citește la *prima vista* și posedă un repertoriu excepțional de vast și de compozit, mergînd de la marșul triumfal din *Aida* pînă la schimmy și charleston și de la *Prințesa Marița* pînă la muzica populară autentică românească, ungurească, nemțească și sîrbească. O mare parte din melodiile pe care le cunoaște sînt scrise pe note de mîna lui în peste 30 de caiete păstrate cu mare grijă.

[11] La Biserica Albă — R.S.F. Iugoslavia (rest. *Corso*, 1907—1914), Orșova (rest. *Imperial*, 1919—1921), Reșița (rest. *Némzeli*, 1921—1924), Caransebeș (rest. *Pomul verde*, 1924—1939), Moldova Nouă (rest. *Pescăruș*, sporadic) (fișă idem).

(și dă lecții) la vioară, acordeon, mandolină, chitară, „saxafon”, pian Vioara cu pîlnie, despre care spune că e „invenție dî la Budapesta... i̯o cred că dă țîgani̯ ungureșt̯i, i̯ei̯ or inventat-o”, și-a procurat-o prin 1920 de la o fabrică maghiară[12]. De atunci a cîntat mereu cu ea, fără să lase complet deoparte vioara obișnuită. Totuși, este de părere că „vio̯ara-radio i mai̯ bună că are rezonanță ori̯ și unde, în speči̯al la terasă[13]”. De observat că informatorul cunoaște și folosește numele oficial al instrumentului: „radio-vioară” sau „vioară-radio” — nume care n-a mai ajuns la Sichevița. Vioara lui Toni baci are patru coarde acordate normal. La fel cum știu sichevicenii cine a avut prima „láu̯tă cu tolśeri̯”, tot așa și Tone e conștient că instrumentul lui a slujit celorlalți de model: „La miné or vinit ăi̯lalți̯ dă or luat formularu să facă șî i̯ei̯ la fel, da ale lor n-are rezonanță curată, așa cum trăbui̯e”. La rîndul lor, sichevicenii țin minte cum a venit instrumentul la ei în comună: „Primu om care̯-o făcut în Sikevița láu̯tă cu tolśei̯ a fost Lai̯eș, pîn' 47; p-ormă a făcut Jurca Nicolai̯e (Laie Ki̯oru); după Jurca, atunśi̯ or făcut mulț láu̯tă d-asta, am făcut șî noi̯: Jurița, So̯i̯anțu Adam, Bălaș Dumitru, Pătruț Licu Ana... au̯ mulți acuma în Sikevița”[14].

Trebuie să relevăm că, odată plecat din Berzasca, instrumentul a suferit cîteva modificări tehnice, dintre care cea mai importantă și neobișnuită este reducerea numărului de coarde. E drept că se mai cunosc viori cu trei coarde, dar ele sînt *exclusiv viori de acompaniament* care înlocuiesc braciul și au coardele dispuse pe un căluș retezat drept, astfel încît să se permită călcarea lor simultană, producînd bi- și trisonuri. Vioara cu pîlnie din Sichevița este *primul caz de vioară melodică cu trei coarde*[15]. Această reducere o punem în seama particularităților tehnicii de execuție a lăutarilor de țară neprofesioniști, care nu folosesc, în general, coarda a patra a viorii. Explicația noastră este întărită de următoarea declarație: „láu̯ta cu tolśeri̯ i cu tri corz, numa a me̯a-i̯ cu patru, *da a patra n-o folosesc, i numa așa ca fazon*... tot ačei̯aș değetație ca la tri corz”[16]. Astfel, vioara obișnuită din Sichevița, cumpărată de-a gata de la oraș, are patru coarde, pe cînd cea cu pîlnie, făcută în sat, are numai trei — instrumentistul economisind o coardă pe care nu cîntă.

Cu această modificare tehnică, vioara cu pîlnie și-a cîștigat un loc foarte interesant și semnificativ în viața muzicală tradițională a comunei. Cercetarea ne-a pus în fața următoarei situații: fără să fi avut o tradiție ca atare (în forma cu pîlnie), instrumentul și-a creat-o cu timpul, astăzi ajungînd să fie mai răspîndit pe plan local decît vioara obișnuită. Pe de altă parte, este curios că vioara cu pîlnie nu e pusă pe picior de egalitate cu acordeonul și saxofonul — două instumente foarte răspîndite azi la țară, și de asemenea de infiltrație recentă —, ci este privită în mentalitatea satului ca *mai tradițională*. Exemplul celorlalte două instrumente dovedește că nu întotdeauna faptele folclorice care au la un moment dat o mare răspîndire sînt integrate în tradiție. Două observații directe au dat următorul rezultat : la hora obișnuită, duminicală (la care s-a executat și muzică ușoară), au cîntat două saxofoane și două acordeoane, unul dintre acordeoniști fiind chiar Moza Grigore, informatorul nostru pentru vioara cu pîlnie. În schimb, la hora bătrînească — reconstituită de echipa cercetătorilor coregrafi cu care ne-am deplasat —, același informator a venit din proprie inițiativă cu vioara cu pîlnie. În comuna apropiată Pescari, „vi̯oara cu tolśeri̯" este instrumentul principal al tarafului sătesc, care nu cuprinde nici acordeon, nici saxofon — amîndouă socotite, pe cît se vede și pe drept cuvînt, nu îndeajuns de potrivite cu muzica sătească [17]. Pe de altă parte, chestionați în legătură cu ocaziile la care cîntă cu instrumentul atît Moza cît și Jurița Adam au precizat că în prezent folosesc vioara cu pîlnie în primul rînd la jocurile locale mai vechi puse în scenă de echipa artistică a Căminului cultural, și aceasta deoarece „láu̯ta asta i mai̯ oriğinală" [18]. Ca urmare, s-a produs o modificare în compoziția specifică a repertoriului executat la instrument. Iată, de pildă, cu ce ne-a întîmpinat Toni baci :

---

[12] „Am čitit în *Dimine̯ața* că s-o inventat o vio̯ară-radio... i̯eram la Orșova atunči̯... am făcut comandă pîn scriso̯are la Budapeșta... am trimis la *Arta Muzicală*; mi̯-o vinit răspuns că or trimis-o pîn Timișo̯ara... i̯eu̯ am fost personal la Timișo̯ara ca s-o ridic” (fișă idem).

[13] Această calitate a viorii cu pîlnie se pare că este general apreciată. Bognar Ion, 35 a., din com. Lunca Tecii, rn. Reghin, declară că „če̯téra cu horn” e indicată „ca să ai̯bă rezonanță, să răsune cîn' žo̯că afară” (culeg. I. Herțea în 2 VII 1966, la fața locului).

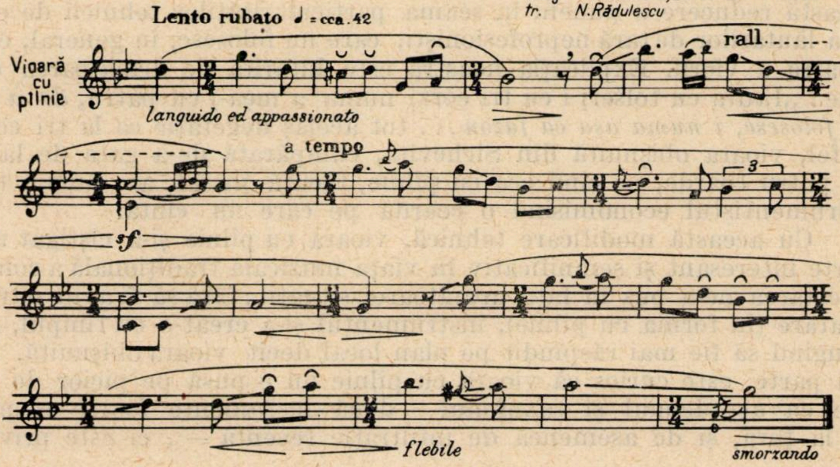
[14] Vezi nota 8.

[15] „Vioara cu tolśeri̯” a primașului Olteanu Petru, 80 a., din Pescari, sat vecin cu Sichevița, are de asemenea trei coarde (inf. 26.336 C.I.E.F., culeg. I. Florea, 28 VI 1966).

[16] Vezi nota 8.

DE CE M-AȚI DUS DE LÎNGĂ VOI ?

mg. 3106 II b
inf. Curea Antonie (Toni baci), 70 a
culeg. N. Rădulescu, Berzasca 27.VI.1966
tr. N. Rădulescu



---

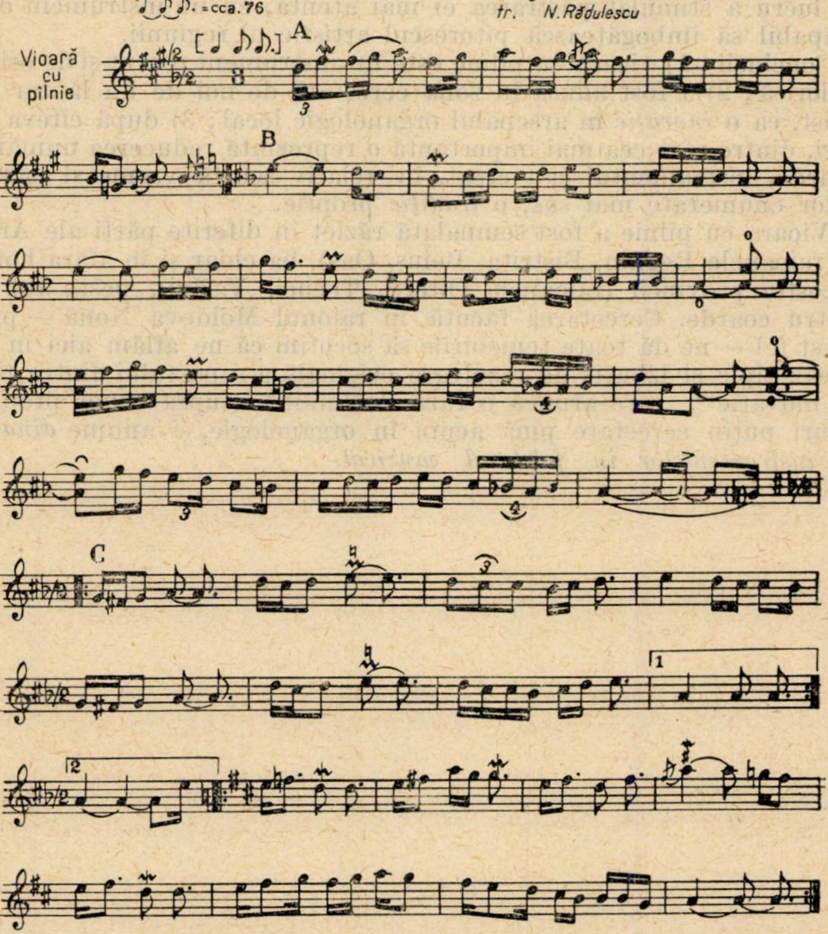
[17] Inf. 26 336 C.I.E.F., culeg. I. Florea, 28 VI 1966.

[18] Vezi nota 8. Regăsim astfel și în Sichevița tendința de a reînviora viața acestui instrument, în scopul de a prezenta, în afara comunei, aspecte culturale originale și rare, care să stîrnească interesul. Acest lucru duce uneori la exagerări și denaturări, așa cum s-a întîmplat la spectacolul ansamblului regiunii Crișana la Festivalul cîntecului, dansului și portului popular din vara trecută, cînd „śet'era cu horn" — luată *ad hoc* din raftul de exponate muzeale — a fost dată drept un străvechi instrument popular local.

La Sichevița, în schimb, tinerii cîntă la vioara cu pîlnie în primul rînd muzica țărănească, de tipul acestui interesant joc :

HULIU

mg. 3106 I a
inf. Jurița Adam (Iedu), 27 a
culeg. N. Rădulescu, Sichevița, 26.VI.1966
tr. N. Rădulescu



Urmează fraza C

Din toate acestea rezultă *asimilarea în tradiția locală* a viorii cu pîlnie, privită de localnici ca un instrument cu depline drepturi de cetățenie în zonă. Credem că acest fapt se datorește următoarelor împrejurări : 1) deși nu are o tradiție în forma cu pîlnie, instrumentul *are totuși o bogată tradiție în forma clasică,* lucru care a permis adoptarea lui, privit fiind ca o perfecționare a tipului obișnuit de vioară ; 2) la succesul viorii cu pîlnie au contribuit — poate în măsură hotărîtoare — anumite necesități de ordin sonor, și în special nevoia de a avea un instrument melodic care să dispună de un volum dinamic mai mare decît vioara obișnuită. Prin calitățile sale, vioara cu pîlnie — ce îmbină timbrul pătrunzător cu flexibilitatea melodico-ritmică — a corespuns foarte bine acestor cerințe, pe care în restul Banatului le satisface trompeta, absentă în zona cercetată de noi ; 3) spre deosebire de acordeon și saxofon, care aparțin aceluiași strat recent de instrumente, vioara cu pîlnie n-a mai fost văzută de localnici în alte sate și nici la radio nu au auzit-o. Acest lucru a stimulat păstrarea ei mai atentă, cu un instrument original capabil să îmbogățească pitorescul artistic al regiunii.

Concluzii : 1) vioara cu pîlnie este un instrument recent și de origine nefolclorică ; 2) a fost adusă în zona cercetată de noi de un lăutar profesionist, ca o *inovație* în arsenalul organologic local ; 3) după cîteva modificări, dintre care cea mai importantă o reprezintă reducerea numărului de coarde, instrumentul și-a creat, în relativ scurtă vreme și datorită cauzelor enumerate mai sus, o *tradiție* proprie.

Vioara cu pîlnie a fost semnalată răzleț în diferite părți ale Ardealului (raioanele Reghin, Bistrița, Beiuș, Oaș), ba chiar și în afara hotarelor acestei provincii (raioanele Oltețu, Tecuci, Vaslui), peste tot însă cu patru coarde. Cercetarea făcută în raionul Moldova Nouă — prima de acest fel — ne dă toate temeiurile să socotim că ne aflăm aici în fața unui caz tipic și izbutit de rezolvare originală a raportului dintre tradiție și inovație[19], care aruncă o rază de lumină asupra unor probleme și laturi puțin cercetate pînă acum în organologie, și anume *dinamica vieții instrumentelor în folclorul muzical.*

---

[19] Asimilarea în tradiție a unui instrument de origine nefolclorică, aproximativ cazul taragotului, dar nu în aceeași măsură și al acordeonului ori saxofonului.

O VECHE MĂRTURIE MATERIALĂ PRIVIND AGRICULTURA ÎN MOLDOVA DE SUD

ION VLĂDUŢIU

Cercetările etnografice privitoare la practicarea agiculturii în Moldova de sud efectuate în ultimii ani în cadrul Secţiei de etnografie au dus la acumularea unui bogat material inedit. Datele cuprinse în literatura noastră de specialitate asupra acestei ocupaţii sînt în general încă puţin numeroase[1]. În ceea ce priveşte regiunea de şes din sudul Moldovei referirile la lucrarea pămîntului sînt foarte puţine chiar şi în lucrarea lui Tudor Pamfile consacrată agriculturii la români[2], bogată de altfel în date etnografice privind agricultura.

Mărturii cu caracter etnografic despre practicarea agriculturii în regiunea de care ne ocupăm se întîlnesc în unele lucrări monografice sau cu caracter general. Între acestea se numără *Cartea judeţului Covurluiŭ*[3], *Dicţionarul geografic şi statistic al judeţului Covurluiŭ*[4], *Monografia comunei Smulţi*[5], *Monografia comunei Pechea*[6]. Date preţioase referitoare la practicarea agriculturii în Bărăgan, în condiţii asemănătoare celor din regiunea de sud a Moldovei, precum şi în celelalte zone

---

[1] Dintre lucrările mai importante în care sînt cuprinse şi date etnografice cu privire la practicarea agriculturii, menţionăm: D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, ESPLA, Bucureşti, 1956; Ion Ionescu de la Brad, *Agricultura română în judeciulŭ Putna*, Bucuresci, 1869; idem, *Agricultura română în judeciulŭ Dorohoi*, Bucuresci, 1867; idem, *Agricultura română în judeciulŭ Mehedinţi*, Bucuresci, 1869; Frédéric Damé, *Încercare de terminologie poporană românească*, Bucureşti, 1898; George Maior, *România agricolă, studiu economic*, Bucureşti, 1911; Tudor Pamfile, *Agricultura la români*, Bucureşti, 1913; Lucia Apolzan, *Observaţii asupra ocupaţiilor agricole în Munţii Apuseni*, în „Apullum. Buletinul Muzeului Regional din Alba-Iulia", 1943—1944, Alba-Iulia, 1944; H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. I—III, Bucureşti, 1958—1964; Valeriu Butură, *Der terrassen Ackerbau in den Hochzonen der Romänischen Karpaten*, în „Etudes d'éthnographie et de folklore", I, 1964, p. 95—102; Ştefan Molnar, *Îmblătitul de odinioară în comunele de pe valea pîrîului Nico (raionul Odorhei, regiunea Mureş-Autonomă Maghiară)*, în „Studii şi materiale", Tîrgu-Mureş, I, 1965, p. 63—94.

[2] Tudor Pamfile, *Agricultura la români*, Bucureşti, 1913.

[3] Moise N. Pacu, *Cartea judeţului Covurluiŭ. Note geografice, istorice şi îndeosebi statistice*, părţile I, II, III, Bucuresci, Galaţi, 1891.

[4] Idem, *Dicţionar geografic şi statistic al judeţului Covurluiŭ*, Galaţi 1892.

[5] Ene Patriciu, *Monografia comunei Smulţi din judeţul Covurlui*, Bîrlad, 1935.

[6] D. Gheorghiu, *Monografia comunei Pechea din judeţul Covurlui, Bucureşti, 1905*.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 383—388, Bucureşti, 1967

învecinate, se găsesc în lucrarea lui Constantin Garoflid despre agricultura tradiţională, denumită de acesta „agricultura veche" [7], în a lui Ion Ionescu de la Brad, *Agricultura română în judeciulŭ Putna* [8], în lucrarea lui Ioan Antonovici, *Istoria comunei Bogdana* [9] ş. a. Mult interes prezintă de asemenea şi datele cuprinse în lucrarea recent apărută a lui H. H. Stahl asupra satelor devălmaşe româneşti [10].

Problemele pe care le ridică cercetarea etnografică a agriculturii în regiunea de şes din sudul Moldovei nu pot fi epuizate într-un scurt articol. De aceea, analizînd rezultatele preliminare ale cercetării etnografice ale agriculturii în Moldova de sud, ne vom opri în special asupra anumitor aspecte privind persistenţa unor elemente de cultură materială tradiţională, care atestă etnografic vechimea şi continuitatea agriculturii pe acest teritoriu.

În prezent agricultura constituie, ca şi în trecut, ocupaţia de bază a locuitorilor din această regiune. O netă preponderenţă a terenurilor agricole arabile este dovedită de datele statistice cu privire la repartiţia suprafeţelor de teren a comunelor [11]. Vom reda mai jos, spre exemplificare, situaţia din cîteva comune ale acestei părţi a Moldovei la sfîrşitul secolului trecut. Astfel comuna Cudalbi, situată pe valea Gerului, avea în 1890 o suprafaţă totală de 9000 fălci, din care 6 960 erau arabile, 110 vii, 303 imaş, iar restul constituiau vatra satului sau erau teren nefolositor [12]. Comuna Pechea avea, la aceeaşi dată, 4810 fălci, teren arabil, 2214 fălci imaş (în care intrau şi cca 100 fălci de pădure), precum şi o suprafaţă mică pentru livezi, vatră de sat etc. [13]. Comuna Piscu, situată pe un pisc de deal între văile străbătute de Suhuluiu şi Gerul, avea 816 fălci teren arabil şi 461 fălci teren imaş [14]. Comuna Cavadineşti, situată pe valea Horincei, avea o suprafaţă de 3446 hectare, din care 2851 erau arabile, 125 imaş, 75 pădure şi luncă, 65 fîneţe, 100 vii, 120 vatra satului, 10 grădinărie, 45 livezi [15].

Acelaşi raport între suprafeţele de teren arabil şi păşune se constată la sfîrşitul secolului al XIX-lea [16] şi în celelalte comune ale regiunii de sud a Moldovei; el este identic şi în prezent.

---

[7] Constantin Garoflid, *Agricultura veche. Condiţiile economice, tehnice şi sociale ale agriculturii mari din stepa de răsărit înainte de expropriere*, Bucureşti, 1943.

[8] Ion Ionescu de la Brad, *Agricultura română în judeciulŭ Putna*, Bucuresci, 1869.

[9] Ioan Antonovici, *Istoria comunei Bogdana din plasa Simila, judeţul Tutova*, urmată de 281 documente şi de un memoriu al D-lui Dr. Ath. Marienescu, membru al Academiei Române, Bîrlad, 1906; a se vedea şi Ioan Antonovici, *Documente bîrlădene*, Bîrlad, 1912; Iulian Delescu, B. Demetrescu-Oprea şi N. Th. Vîlcu, *Dicţionar geografic al judeţului Brăila*, Bucuresci, 1894; Petru Condrea, *Dicţionar geografic al judeţului Tutova*, Bucureşci, 1887; Dimitrie Rotta, *Dicţionar geografic, topografic şi statistic al judeţului Putna*, Focşani, 1888.

[10] H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. I—III, Bucureşti, 1958—1964.

[11] Această situaţie se poate constata pe bază de date statistice atît în zilele noastre, cît şi la sfîrşitul secolului trecut. Datele primite de noi, în anul 1964, de la sfatul popular al comunei Piscu în perioada cercetărilor de teren efectuate aici arată, de pildă, că în acel an suprafaţa comunei era de 4 381 ha, din care terenul arabil cuprindea 3 734 ha, iar izlazul numai 470 ha.

[12] Moise N. Pacu, *Cartea judeţului Covurluiŭ. Note geografice, istorice şi îndeosebi statistice*, partea a III-a, Galaţi, 1891, p. 17.

[13] *Ibidem*, p. 40.

[14] *Ibidem*, p. 46.

[15] *Ibidem*, p. 127.

[16] A se vedea Moise N. Pacu, *Dicţionar geografic şi statistic al judeţului Covurluiŭ*, Galaţi, 1892; idem, *Cartea judeţului Covurluiŭ, Note geografice, istorice şi îndeosebi statistice*, partea a III-a, Galaţi, 1891.

Principalele produse în fostul județ Covurlui, care cuprindea o bună parte din regiunea de șes din sudul Moldovei, erau cele obținute din agricultură, și anume produsele cerealiere [17]. Principalele plante cultivate în mod obișnuit în această regiune erau porumbul, cunoscut local sub termenul ,,păpușoi'', secara, grîul, ovăzul, orzul, meiul, cunoscut în terminologia locală sub denumirea ,,mălaiu'', iar dintre plantele textile cînepa și inul [18].

În prezent, între plantele cultivate aici pe prim plan se situează grîul și porumbul. Datele expuse arată în mod cert că agricultura a avut și are rolul covîrșitor în ocupația populației din satele acestei regiuni. Este de menționat că în această parte a Moldovei creșterea animalelor a constituit și constituie o ocupație secundară, care însă a fost mereu prezentă și s-a dezvoltat în strînsă legătură cu agricultura [19]. Etnografic se constată totodată și un contact strîns ce a avut loc în trecut între păstorii transhumanți transilvăneni și populația locală [20].

Practicarea agriculturii pe acest teritoriu încă din epoca neolitică, precum și în cele următoare, este atestată de materialele arheologice scoase la iveală în cursul săpăturilor efectuate în ultimii ani în special de către Muzeul regional din Galați [21]. Datele etnografice acumulate în cursul cercetărilor noastre de teren vin să adauge noi și importante mărturii cu privire la unele unelte agricole, de veche tradiție, care s-au menținut în uz pînă într-o perioadă de timp nu prea îndepărtată.

Depistarea și înregistrarea științifică a unor unelte și deprinderi de veche tradiție în practicarea agriculturii au o deosebită importanță, întrucît în zonele de șes introducerea în secolul trecut și la începutul secolului nostru a uneltelor agricole mai perfecționate a avut loc într-un ritm mai rapid decît în cele de munte. Plugurile de lemn, de pildă, în satele din regiunea de șes din sudul Moldovei nu mai erau în număr preponderent la sfîrșitul secolului al XIX-lea [22]. În prezent multe din uneltele agricole tradiționale nu se mai folosesc, ele fiind înlocuite cu unelte moderne. Drept urmare, doar locuitorii înaintați în vîrstă mai pot da astăzi relatări asupra anumitor unelte tradiționale, asupra tehnicilor de construcție, asupra terminologiei și funcționalității lor. Dată fiind această stare de lucruri, se poate aprecia ca avînd o însemnătate cu totul deosebită cunoașterea și analiza detaliată a acelor mărturii etnografice care atestă o veche tradiţie în practicarea acestei ocupaţii.

---

[17] Moise N. Pacu, *op. cit.*, partea I, II, p. 36—45.

[18] Moise N. Pacu, *Dicționar geografic și istoric al județului Covurluiŭ*, Galați, 1892, p. 47.

[19] Cu privire la creșterea animalelor în Moldova de sud, a se vedea I. Vlăduțiu, *Aspecte etnografice ale păstoritului în Moldova de sud*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', tom. 10, 1965, nr. 1, p. 81—88.

[20] *Ibidem*, p. 82.

[21] Dintre acestea menționăm numai cîteva, întrucît ele cuprind și specificări cu privire la folosirea diferitelor unelte agricole ; a se vedea, de exemplu, Ion T. Dragomir, *Raport asupra săpăturilor întreprinse la Largu* (*r. Filimon Sîrbu, reg. Galați*), în ,,Materiale și cercetări arheologice'', vol. V, 1959 p. 475—486 ; idem, *Săpăturile arheologice de la Largu* (*r. Filimon Sîrbu, reg. Galați*), în ,,Materiale și cercetări arheologice'', vol. VI, 1959, p. 497—508 ; idem, *Săpăturile arheologice de la Cavadinești* (*r. Berești, reg. Galați*), în ,,Materiale și cercetări arheologice'', vol. VI, 1959, p. 453—471 ; idem, *Săpăturile arheologice de la Cavadinești* (*r. Berești, reg. Galați*), în ,,Materiale și cercetări arheologice'', vol. VII, 1961, p. 151—162 ; idem, *Săpături arheologice întreprinse la Bălteni*, în ,,Materiale și cercetări arheologice'', vol. VIII, 1962, p. 11—23.

[22] A se vedea Moise N. Pacu, *Cartea județului Covurluiŭ. Note geografice, istorice și îndeosebi statistice*, partea a III-a, Galați, 1891, p. 19, unde se notează că în Cudalbi la sfîrșitul veacului trecut erau peste o sută de pluguri sistematice ; la pagina 47 se notează că în comuna Piscu erau 73 de pluguri de fier și 72 de pluguri de lemn.

Între asemenea mărturii etnografice unele elemente de cultură materială s-au păstrat în uz în regiune pînă în veacul al XIX-lea, iar altele chiar mai tîrziu, de pildă, plugul de lemn de tip primitiv — rariţa —, grapa de mărăcini, sapa, chirca, rîşniţele pentru mei şi porumb. Vechimea şi practicarea agriculturii pe aceste locuri este dovedită şi de unele forme arhaice de arătură (cum este de exemplu aşa-numita ,,arătură pe piele'', adică semănarea boabelor şi ararea ulterioară a terenului), apoi de modurile tradiţionale de treierare (treieratul cu cai şi treieratul cu căruţa), precum şi de mijloacele, de asemenea tradiţionale, de depozitare şi păstrare a cerealelor (,,gropile de pîne'' şi coşurile de nuiele cu lipitură interioară).

Asupra semnificaţiei pe care o are menţinerea în uz, pînă în secolul trecut, a acestor unelte, ca şi a unor forme arhaice de arat şi treierat sau a unor mijloace de păstrare a cerealelor credem că nu mai e nevoie să insistăm deoarece ele însele atestă o îndelungată tradiţie în practicarea agriculturii. Am insista însă asupra unui element de cultură materială, mai puţin cunoscut, neanalizat, după cunoştinţele noastre în literatura de specialitate, anume asupra rîşniţei de pămînt. Termenul ,,rîşniţă de pămînt'', derivat de la materialul din care este confecţionat şi folosit şi în prezent aproape în toate localităţile acestei regiuni, ni se pare a fi cel mai corespunzător. Menţionăm că numai în localitatea Şiviţa din raionul Galaţi am consemnat folosirea unei alte denumiri, şi anume cea de ,,turtoi'' ; aici se folosea şi expresia ,,mălai tras la turtoi'', pe cînd în celelalte sate era în uz expresia ,,mălai tras la rîşniţă''.

În această regiune au fost răspîndite două categorii de rîşniţe : a) rîşniţe confecţionate din piatră, alcătuite de obicei dintr-o roată aşezată pe o altă roată tot din piatră, fixată pe un suport, şi b) rîşniţe făcute din pămînt, alcătuite dintr-o singură roată pusă să acţioneze direct pe podeaua de pămînt a casei. Prima categorie de rîşniţe este în general cunoscută şi în celelalte regiuni din ţara noastră, atît în zonele de munte cît şi în cele de şes [23], fiind strîns legată de practicarea agriculturii încă din cele mai vechi timpuri.

Rîşniţa de pămînt prezintă un interes cu totul aparte, atît datorită scopului în care era întrebuinţată, cît şi ariei ei de răspîndire. În cursul cercetărilor noastre am putut stabili că în trecut rîşniţa de pămînt a fost unul din elementele de cultură materială caracteristice regiunii de şes şi luncă din partea de sud a Moldovei [24]. Ea a fost răspîndită, după datele pe care le deţinem în prezent, în satele din sudul Moldovei, avînd ca limită nordică Cudalbi, iar înspre vest a fost întîlnită și în satele din partea răsăriteană a Bărăganului și în cele din lunca Siretului: Suraia, Corbu Vechi, Corbu Nou. În Suraia rîșnița de pămînt a fost folosită sporadic pînă în ultimii ani. De asemenea ea a fost folosită în trecut și de locuitorii satelor situate în lunca Brateșului.

---

[23] Literatura arheologică şi etnografică cuprinde numeroase relatări şi consideraţii privind evoluţia şi formele rîşniţei de piatră. În studiile indicate mai sus sînt menţiuni şi cu privire la folosirea rîşniţelor primitive din piatră ca mărturii materiale ce atestă practicarea cultivării pămîntului. În cercetările de teren am întîlnit şi mijloace tradiţionale de măcinare şi pisare. Între acestea menţionăm lespedea de piatră pe care ,,se mărunţea'' sarea pentru animale, lespezi ce au aceeaşi formă şi mijloc de întrebuinţare ca şi cele descoperite în săpăturile arheologice.

[24] Folosirea rîşniţei de pămînt a fost depistată în 1964 în cursul cercetărilor de teren efectuate asupra practicării agriculturii la Corbu Vechi. La cercetare au luat parte G. Moraru-Popa (cercetător stagiar) şi Voicu Cornel (desenator). În cercetările noastre privind practicarea agriculturii în regiunile de şes şi luncă ale Moldovei am stabilit în acel an şi în cei următori aria şi frecvenţa acestei unelte. Date fiind însemnătatea ca atare a acestui element de cultură

Dacă rîșnița de pămînt a avut o arie mai largă de răspîndire și în alte zone de cîmpie și luncă ale țării, rămîne o chestiune care se va preciza de către cercetările viitoare, întrucît ea a fost semnalată doar de cercetările etnografice recente. Este însă foarte probabil ca ea să fi existat și în alte zone învecinate cu regiunea de luncă și șes din sudul Moldovei. Menționăm că rîșnița de pămînt nu se cunoaște în toate satele de pe întreg parcursul Siretului și nici în cele din zona de podiș a Moldovei. În așezările situate spre vest și nord de Bacău, însăși denumirea ce se dă meiului este alta, anume cea de ,,păsat'' în loc de denumirea de ,,mălai'' folosită în satele din regiunea din sudul Moldovei.

Urmărind să stabilim aria de răspîndire a acestei unelte, am constatat că ea s-a folosit numai în acele zone în care meiul s-a cultivat în trecut într-o mai mare măsură. După cum atestă datele statistice și descrierile din veacul al XIX-lea, în satele din zona de șes și luncă a Moldovei de sud, precum și în cele din estul Bărăganului, meiul s-a cultivat pînă la sfîrșitul veacului trecut [25]. În județul Covurlui de pildă s-a obținut încă în 1877/1878 o producție de 10064 hl mei [26]. În lucrările din aceea vreme este menționată cultivarea meiului și în comune cum sînt Cudalbi, Piscu, Suraia, Șendreni, Corbu etc., unde folosirea rîșniței de pămînt a fost atestată și etnografic. În analele statistice, întocmite în cel de-al VI-lea deceniu al secolului trecut, se arată că în 1858 se recolta mei în cantități destul de mari în plasa Cîmpului din fostul județ Brăila (4861 chile), în plasa Borcei din fostul județ Ialomița (5209 kile), precum și în plasa Marginea de jos [27]. Între mărfurile care se vindeau ca aliment și în județul Covurlui în anii 1838 și 1847, economistul Nicolae Șuțu menționa și mălaiul, adică meiul, punîndu-l îndată după grîu și porumb [28]. Nu este exclus ca aria folosirii rîșniței de pămînt să fi fost mult mai întinsă decît cea cunoscută pînă în prezent. Cercetările ce le vom întreprinde în zonele în care meiul s-a cultivat în trecut într-o măsură mai mare ne vor da posibilitatea să obținem noi date cu privire la întrebuințarea acestei unelte.

Atenția ne este îndreptată spre aceste zone de cultivare a meiului și pentru faptul că rîșnița de pămînt a fost întrebuințată doar pentru a rîșni mei. Existența ei a fost legată în exclusivitate de întrebuințarea meiului în alimentație : meiul decorticat cu ajutorul rîșniței de pămînt

---

materială tradițională, precum și faptul că confecționarea lui este cunoscută numai de către oameni înaintați în vîrstă, în anul 1965 am întreprins o cercetare specială și am filmat întreg procesul de construcție al acestor rîșnițe. Filmarea a fost făcută de M. Diaconu de la Institutul nostru. Filmul cuprinzînd reconstituirea tehnicii de construcție a rîșniței de pămînt se află în Arhiva Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România.

[25] Vezi Moise N. Pacu, *Cartea județului Covurluiŭ. Note geografice, istorice și îndeosebi statistice*, partea I, Galați, 1891, p. 37.

[26] *Ibidem*, partea I, p. 37 ; în 1889 în județul Covurlui au fost cultivate cu mei 410 fălci, din care 36 de fălci în plasa Prut, 115 în plasa Horincea și 217 în plasa Siret (p. 37).

[27] *Annale statistice pentru cunoscința părții Muntene din România*, anul 1860, p. 11—12.

[28] Prințul Neculae Șuțu, *Notiții statistice asupra Moldovei*, traducere cu adaoțiri de Teodor Codrescu, Iași, 1852, p. 93.

era folosit cu prilejul sărbătorilor de iarnă pentru prepararea de sarmale, în supă, la prepararea de caltaboși etc.

Este drept că etnografic putem să constatăm astăzi folosirea meiului doar pe o scară foarte redusă. Dacă avem însă în vedere faptul că meiul este una din cele mai vechi plante, care a avut un mare rol în alimentația populației de pe teritoriul patriei noastre încă în epoca geto-dacică, însemnătatea cunoașterii modului și a uneltelor cu care se prelucra meiul capătă o deosebită importanță. Vechimea cultivării meiului la geți, deci inclusiv și pe teritoriul de care ne ocupăm, este atestată și de scriitorii antici. Pliniu cel Bătrîn (sec. I e.n.) menționînd că din mei se face o fiertură groasă albă subliniază că „...triburile pontice nu pun nici un alt aliment mai presus de mei”[29].

Cît de veche este folosirea rîșniței de pămînt, ca unealtă de decorticat meiul, este greu de stabilit. Cercetările arheologice de pînă acum nu au semnalat o asemenea unealtă. Această situație este determinată de materialul din care este ea confecționată și care nu poate lăsa urme după ce nu se mai folosește. Rîșnița de pămînt se făcea din lut galben, iar liant erau cîlții de cînepă. După confecționare nu se ardea la foc, ci se usca la soare.

Considerentele că tehnica de construcție a rîșniței de pămînt era foarte primitivă, că urmele ei se găsesc într-o zonă unde se cultiva meiul într-o măsură mai mare, că ea nu poate fi folosită pentru rîșnitul altor boabe, că însăși existența ei este legată doar de întrebuințarea meiului în alimentație, la care adăugăm și faptul că această unealtă și-o putea confecționa fiecare din cei care aveau nevoie de ea, ne permit să conchidem că rîșnița de pămînt este o unealtă de străveche tradiție în regiunea de luncă și șes din sudul Moldovei. Totodată se poate conchide că menținerea rîșniței de pămînt constituie încă o dovadă etnografică, care se adaugă la celelalte elemente etnografice menționate mai sus, despre vechimea și continuitatea practicării agriculturii în această parte a Moldovei.

Materialele etnografice de teren atestă, în același timp, existența a numeroase elemente etnografice tradiționale comune în practicarea agriculturii în regiunea de șes și luncă din sudul Moldovei și în partea de răsărit a Bărăganului. Aceasta e dovedită prin faptul că se folosesc aceleași tipuri de unelte de arat, se practică aceleași moduri de arare, de secerare, de treierare cu cai, de depozitare a cerealelor în gropile de pîine etc.[30]

Trăsăturile comune străvechi în practicarea agriculturii au fost menținute și consolidate în permanență prin contactul strîns existent între populația regiunilor amintite. Documentele de arhivă atestă prețioase date cu privire la deplasarea moldovenilor în Țara Românească, la semănăturile ce le aveau acolo sau cu plugurile la arat [31].

Prelucrarea datelor obținute în cercetările etnografice întreprinse în această parte a țării, și care se continuă în prezent, va permite ca într-un viitor apropiat, pe lîngă aceste rezultate preliminare, să putem prezenta mai amplu, sub raport etnografic, practicarea agriculturii în Moldova.

---

[29] *Izvoare privind istoria României*, vol. I, Edit. Acad., București, 1964, p. 409.

[30] Constantin Garoflid, *op. cit.*, Tudor Pamfile, *op. cit.*

[31] A se vedea Arhivele Statului, București, *Vornicia din lăuntru*, vol. I, Țara Românească, 619/1833.

DOUĂ VARIANTE MAGHIARE ALE UNUI BASM DIN ISPIRESCU

VÖŐ GABRIELLA

1. În ritmul de astăzi al culturalizării maselor, folclorizarea unor opere literare constituie un izvor de îmbogăţire a creaţiei populare. Elementul de inspiraţie literară pătrunde în materialul folcloric tradiţional, iar studierea acestui proces reprezintă o sarcină de mare actualitate a folcloristicii moderne.

Cu ocazia deplasărilor efectuate în scopul culegerii de folclor, am avut prilejul să constatăm că îmbogăţirea valorilor culturale ale satelor — datorită operelor literare popularizate prin radio, televiziune, cinematograf şi mai cu seamă prin cărţi — este cu adevărat considerabilă. Un singur exemplu va fi concludent : activitatea de astăzi a povestitorului Farkas György de 71 ani din Vaidacămăraş, constă în mare parte în reproducerea lecturilor sale, deşi în tinereţe informatorul dispunea de un repertoriu tradiţional bogat. La întrunirile de astăzi, el preferă să nareze din lecturile sale, ba se întîmplă chiar să citească dintr-o carte oarecare : ,,De multe ori le-am citit eu muierilor, la claca de tors, încît aşteptau cu gura căscată să vadă cum va fi sfîrşitul'' — ne-a spus el.

În mod firesc, printre ascultătorii de astăzi se bucură de cea mai mare popularitate tocmai acele creaţii literare ale căror autori s-au inspirat din surse populare, transmiţînd un mesaj adecvat colectivităţii, adică unul care reflectă problemele cele mai apropiate acesteia şi care se exprimă cu ajutorul mijloacelor stilistice tradiţionale ale folclorului. În multe cazuri, putem vorbi despre revenirea prelucrării literare a unei creaţii de inspiraţie populară la sursa ei iniţială : folclorul. Cu alte cuvinte, avem de-a face cu folclorizarea realizării literare a unei creaţii populare. În proza populară maghiară, poveştile populare secuieşti ale lui Benedek Elek au devenit astăzi îndeobşte cunoscute şi îndrăgite ; le întîlnim în colectivităţile de povestit sub formă de opere folclorizate. În literatura universală a basmului, Ion Creangă, fraţii Grimm, Krîlov, V. Karadžić şi alţii au prelucrat, în mare parte, o seamă de teme de basm internaţionale şi străvechi, transmise lor de către propriul folclor naţional ; ei înşişi au turnat — în mod conştient — aceste teme în tipare naţionale perfecţionate. Pe lîngă înzestrarea lor artistică, le-a fost de ajutor, în această acţiune, cunoaşterea desăvîrşită a tezaurului naţional. Aceşti autori de basme

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 389 – 396, Bucureşti, 1967

au fost, în acelaşi timp, şi mari culegători ai patrimoniului de basme al poporului lor.

2. Alături de Ion Creangă, Ion Pop Reteganul, unul dintre eminenţii cunoscători, culegători şi renaratori ai poveştilor populare româneşti este şi Petre Ispirescu. Condeiul său reînvie eroii bogatului univers al basmului românesc. Descrierea mediului specific, acţiunea, cunoaşterea temeinică a vieţii (aşa cum rezultă ea din reprezentarea artistică) constituie — în poveştile lui Ispirescu — un specific al basmului popular românesc. Majoritatea temelor lui Ispirescu au corespondenţe şi în patrimoniul internaţional, însă prin păstrarea mediului specific al satului, al realităţii româneşti, atmosfera acestor basme se identifică cu atmosfera basmelor româneşti autentic populare. Opera povestitorului român este deopotrivă importantă din punctul de vedere al literaturii, ca şi al folclorului.

Traducerile în limba maghiară ale basmelor lui Petre Ispirescu îi transmit iubitorului de basme tocmai acest univers specific ; popularitatea poveştilor lui Ispirescu se atestă şi prin faptul că un mare număr din ele circulă în folclorul maghiar din Transilvania. În acest caz asistăm aşadar la un contact indirect, prin folclorizare, a două folcloruri naţionale diferite. Studiind fenomenul, dorim să aducem contribuţii la două probleme de actualitate, şi anume : a) cunoaşterea influenţelor reciproce dintre patrimoniile naţionale de basme şi b) evidenţierea unor probleme ale procesului de folclorizare.

3. În anul 1963, informatorul Farkas György, de 71 ani, din Vaida-Cămăraş, despre care am mai amintit, a povestit un număr de 13 basme de Ispirescu. Informatorul nu-şi mai amintea titlul volumului de basme pe care îl citise, dar este incontestabil că avem de-a face cu traducerile lui Kerekes György din Ispirescu, apărute în limba maghiară sub titlul *A furfangos kis csobán* (Bukarest, 1961). Piesa lui favorită era povestea al cărei titlu îl poartă şi volumul (Ciobănaşul cel isteţ)[1] ; ciudat însă că, deşi menţiona drept izvor al tuturor celorlalte poveşti o carte (cea a lui Ispirescu), în privinţa acesteia susţinea cu încăpăţînare că îl auzise încă în tinereţe. Explicaţia probabilă este fie o perturbaţie a memoriei fie faptul că va fi cunoscut încă în tinereţe tema acestei poveşti, iar citirea ei i-o va fi reîmprospătat în minte. Povestea intitulată „A furfangos kis csobán”, păstrată în arhiva Secţiei de etnografie şi folclor din Cluj sub numărul mg. 916 II/d, reprezintă fără îndoială o variantă maghiară a poveştii „Ciobănaşul cel isteţ sau ţurloaiele blendei” de Petre Ispirescu.

Cealaltă variantă, în limba maghiară, a acestei poveşti, am cules-o împreună cu Nagy Olga sub titlul „A huncut kis csobán” [Ciobănaşul pişicher], mg. 1200, în anul 1966 de la muncitorul forestier Jakab István (Miklósé), de 41 ani, din Glăjărie, rn. Reghin. Informatorul afirmă că a auzit povestea de la un om din Gheorghieni în anul 1962, în tabăra din pădure. În urma analizei, presupunem că Jakab a auzit o repovestire a traducerii maghiare apărute în anul 1961.

În continuare vom prezenta cele două variante maghiare ale basmului lui Ispirescu, arătînd totodată diferenţierea lor faţă de celelalte variante maghiare ale aceluiaşi tip.

---

[1] Povestea apare pentru prima dată în traducere maghiară în acest volum.

4. Povestea în cauză a lui Ispirescu prelucrează o temă internațională, care figurează la numărul 850 din catalogul internațional de povești Aarne-Thompson [2]. La același număr se găsesc și variantele maghiare în catalogul de povești populare maghiare Berze Nagy [3]. Schema tipologică a variantelor maghiare este următoarea :

A. Cu ajutorul unui instrument fermecat, un tînăr îi face pe cei trei purcei ai săi să danseze ; dăruind apoi purceii, unei fete de împărat, ajunge să cunoască alunițele de pe trupul fetei.

B. Cel ce va ghici unde are alunițe fata de împărat are s-o ia de nevastă. Tînărul ghicește.

C. Adversarul revendică și el fata de împărat ; tînărul o face să se scîrbească de acest adversar, așa că fata îi rămîne lui.

Motivul inițial al schemei la Ispirescu diferă atît de schema internațională, cît și de cea a variantelor maghiare. La Ispirescu nu se vorbește nici despre animale care ar dansa, nici despre instrumentul fermecat (fluier) care să determine animalele să danseze, instrument pe care eroul îl obține de obicei în mod miraculos. (Vezi variantele din catalogul Berze Nagy.) La Ispirescu eroul află locul alunițelor fetei de împărat, nu sub formă de contraserviciu, ci cu totul întîmplător. Pentru a releva mai bine specificul poveștii românești, îi expunem aici rezumatul :

A_1. Împăratul și împărăteasa sînt nefericiți din cauză că nu au copii ; datorită unui vis minunat, împărăteasa naște o fată. Plimbîndu-se cu doica ei pe cîmp, fata de împărat admiră felul în care ciobănașul cîntă din fluier. O dată ciobănașul adoarme ; neauzind fluierul, fata de împărat se crede singură, se dezbracă și face baie în pîrîu. Trezit de înțepătura unui țînțar, ciobănașul o zărește pe fata de împărat tocmai cînd aceasta iese din apă ; astfel află unde are fata alunițe. Ciobănașul se îndrăgostește de ea. Doica, observînd predilecția tot mai accentuată a fetei pentru cîntecul de fluier, o duce să se plimbe în altă parte. Ciobănașul se tocmește văcar la oraș.

B_1. Peste ani și ani, sfătuit de împărăteasă, împăratul făgăduiește că își va mărita fata cu acela care va ghici în care parte și ce fel de alunițe are fiica sa. Ciobănașul își încearcă norocul. Pe drum spre împărăție întîlnește niște feciori de boieri, care își bat joc de îndrăzneala sa și îl necăjesc, arzîndu-i pălăria și mînîndu-i calul în mlaștină. Gluma lor reușește însă pe dos, căci ciobănașul le arde flintele și le dă pierzării caii. Unul dintre feciorii de boieri se ia pe urmele eroului, imitîndu-l în toate ; cînd ciobănașul înșiră forma și locul alunițelor, feciorul de boier afirmă că tocmai așa voise să spună și el.

C_1. Împăratul o lasă pe fiica sa să aleagă singură ; el hotărăște ca în noaptea aceea să doarmă tustrei într-un pat, urmînd ca mîna domniței să-i revină celui spre care va înclina fata în dimineața următoare. Eroul îl trage pe sfoară pe concurentul său, determinîndu-l să-și taie nasul și urechile, așa că fata de împărat îl alege pe el.

Ambii povestitori maghiari au păstrat titlul original al traducerii ; mai precis, Jakab István a întrebuințat un atribut, sinonim cu „isteț", dar ceva mai glumeț, hotărîndu-se pentru „huncut" [pișicher]. Exceptînd aceste două variante, respectivul tip de poveste revine în patrimoniul de povești maghiare de cele mai multe ori sub titlurile : *A kis kanász* [Micul porcar], *A kis kondás* [Micul porcar], *Tréfa* [Gluma], *Az aranyszőrű malacok* [Purceii cu păr de aur][4]. Așadar, însuși titlul celor două variante studiate ne arată că în acest caz izvorul a fost povestea din Ispirescu. Să analizăm însă fiecare din cele două variante maghiare.

---

[2] St. Thompson, *The Types of the folktale*, Helsinki, 1961.

[3] Berze Nagy János, *Magyar Népmesetipusok*, I—II, Pécs, 1957.

a) După cîte am mai arătat, Farkas György a citit povestea cel mult cu doi, trei ani înainte de înregistrarea ei pe bandă de magnetofon ; indiferent de afirmațiile sale, avem deci de-a face cu o lectură relativ recentă. Cum a alcătuit Farkas György povestea aceasta, care, în cazul său, reprezintă prima etapă a folclorizării — de vreme ce informatorul este primul transmițător al poveștii, cel ce o pornește pe drumul folclorizării ?

În privința structurii și a conținutului, povestea este identică cu traducerea în limba maghiară a poveștii lui Ispirescu sau, mai precis, reprezintă rezumatul acesteia. Informatorul a eliminat aproape toate fragmentele descriptive și amănuntele care nu se leagă direct de desfășurarea acțiunii — adică procedeele în general caracteristice basmului popular românesc [5]. El a eliminat părțile descriptive referitoare la mediu, precum și motivul inițial al lui Ispirescu : descrierea poetică a visului împărătesei dornice de copii — așa că își începe povestea de-a dreptul cu acțiunea. Episoadele B_1 și C_1 se desfășoară întocmai ca la Ispirescu, însă sînt mult prescurtate. Din aventurile cu feciorii de boier n-a rămas decît un singur moment : eroul jupoaie pielea de pe picioarele cailor feciorilor de boier care i-au mînat calul în mlaștină și îi mînă și pe ei după al său. Arderea armelor este omisă.

Farkas György se numără printre naratorii plini de savoare. Poveștile sale sînt valoroase mai cu seamă datorită felului povestirii. Cu toate acestea, în comparație cu cele păstrate din tradiție, expunerea poveștii acesteia e mai ștearsă. Părțile descriptive, de o mare frumusețe, incluse de Ispirescu lipsesc ; pe de altă parte, avîntul liber al naratului e frînat de strădania redării cît mai fidele a textului citit. În cazul dialogurilor, redarea precisă este aproape desăvîrșită ; spre exemplificare vom da un citat paralel. Citām întîi din textul traducerii literare :

„Még mielőtt beesteledett volna a kis csobán valahogy faképnél hagyta az úrfit, elsietett, és pattogtatott kukoricát vásárolt.	Încă înainte de a se fi înserat ciobănașul îl lasă în plata domnului pe feciorul de boier și pleacă în grabă să-și cumpere floricele (cocoși).
Mikor visszajött megkérdezte tőle az úrfi :	Cînd se întoarse, feciorul de boier îl întrebă :

---

[4] Cf. variantele maghiare din catalogul Berze și din arhiva Secției de etnografie și folclor din Cluj.

[5] Cercetătoarea maghiară, Kovács Ágnes, comparînd caracteristicele poveștilor populare românești și maghiare, face următoarea observație asupra poveștilor românești : „În poveștile românești, povestitorul insistă adesea asupra descrierii personajelor sau mediului, spunîndu-și părerea referitoare la situația momentană, pe cînd povestitorul maghiar își caracterizează eroul prin replici vii și ingenioase, caracterizînd mediul cel mult cu cîte un cuvînt'' (v. postfața volumului *A szegény ember okos leánya. Román Népmesék,* Állami Irodalmi és Müvészeti Kiadó, Bukarest, 1958, p. 226—227). Desigur, o astfel de caracterizare devine unilaterală prin generalitatea ei. Despre stilul poveștilor populare românești găsim date elocvente în introducerea la *Antologia de proză epică populară* de Ovidiu Bîrlea, București, Editura pentru literatură, vol. I, p. 74—105, în special despre particularitățile regionale, p. 104—105.

Merre jártál, atyafi?	— Pe unde ai umblat, bre?
— Vásároltam magamnak egy bicskát — felelte.	— Mi-am cumpărat un briceag, răspunse acesta.
— Mire kell az neked?	— La ce bun?
— Szükségem van rá.	— Am nevoie!
Erre a bojárfiú is elloholt, vásárolt ő is egy bicsakót.”	Se duse deci și feciorul de boier să-și cumpere un briceag.

În versiunea lui Farkas textul are următorul aspect:

„Mikor visszajött, a bojár fiú azt mondja:	Cînd se întoarse, îi zise feciorul de boier:
— Hol voltál?	— Unde ai fost?
— A városba kimentem, azt mondaj.	— În oraș m-am dus — zice.
— Há mit vásároltál?	— Ce ai cumpărat?
— Há vettem magamnak egy bicskát, azt mondja, me az is kell.	— Păi, mi-am cumpărat un briceag — zice — că-i de trebuință.
A bojárfiú, ő is elment, ő is vett magának egy bicskát...”	Feciorul de boier se duse și el de-și cumpără un briceag.

Odinioară, Farkas György era povestitorul recunoscut al unei colectivități de ascultători, numeroasă și exigentă, atît la armată, cît și la locurile de muncă ocazională; azi însă narează din ce în ce mai rar și numai pentru un auditoriu restrîns. Bătrînețea și boala care l-au legat de sat l-au izolat și de oameni. Deși clăcile de tors — din ce în ce mai rare și mai puțin vizitate — îi mai oferă ocazional posibilitatea de a-și manifesta priceperea, simte el însuși că funcția de odinioară a povestitului său a încetat să mai existe. În locul expunerii libere, el preferă lectura, deoarece simte că astăzi cuvîntul scris are mult mai mult credit.

Informatorul afirmă că povestea ciobănașului celui isteț a narat-o de cîteva ori unor vecini și unor cunoștințe, la claca de tors. Am putea spune că el a pornit-o pe drumul folclorizării; după toate probabilitățile însă, în cazul de față, procesul — deși început — s-a împotmolit în drum. E puțin probabil ca povestitorul, talentat cîndva, însă lipsit azi de vigoare, să poată împămînteni această poveste în rîndurile unui auditoriu ce manifestă prea puțin interes față de materialul respectiv. Presupunerea noastră ar putea fi confirmată printr-o culegere de mai tîrziu.

Să studiem în schimb cealaltă variantă maghiară a poveștii, imprimată pe bandă de magnetofon după povestirea lui Jakab István din Glăjărie. După cum am mai menționat, acest narator nu a citit personal povestea, ci a auzit-o în 1962 — cu trei ani înainte de momentul culegerii — de la un povestitor din Gheorghieni. Cu toate acestea, povestea sa este de două ori mai lungă decît varianta lui Farkas, atingînd aproape extensiunea poveștii lui Ispirescu. Structura, ordinea motivelor, desfășurarea acțiunii — și în acest caz — sînt aproape identice cu originalul. Nici aici nu găsim însă motivul inițial al poveștii, adică descrierea visului împărătesei; acțiunea începe direct cu întîlnirea dintre fata de împărat și ciobănaș. Cu toate că, în momentele principale, povestea e identică cu originalul, elaborarea motivelor şi schiţarea amănuntelor au loc totuşi la un mod cu totul personal, creator, pricinuind modificări sensibile, chiar dacă nu esenţiale.

Este interesant în schimb faptul că Jakab nu renunţă la descrierea amănunţită a mediului. Povestea sa este mai degrabă o variantă descriptivă decît una dramatizată. Atît în descrierea mediului, cît şi în desfăşurarea acţiunii, Jakab tinde spre realismul detaliilor. Din expunerea lui rezultă dorinţa de a face ca întîmplările să pară verosimile ascultătorului din zilele noastre. Tocmai din cauza aceasta, în povestea sa găsim descrieri amănunţite şi explicative, chiar în pasajele unde originalul desfăşoară evenimentele cu iuţeală. De exemplu : ciobănaşul soseşte la împărăţie cu feciorul de grof care îl însoţeşte. În basmul lui Ispirescu, eroul se înfăţişează pe dată dinaintea împăratului şi a sfetnicilor săi, spunînd unde şi ce fel de aluniţe are fata. La Jakab sosirea are loc seara, cînd ,,orele de primire'' s-au încheiat, aşa că eroul trebuie să aştepte pînă dimineaţa. Cităm acest fragment :

,,. . . zice împăratul :

— Dacă aţi venit să vă încercaţi norocul, nu-i nimic, o să vedem mîine dimineaţă ce ştiţi.

Apoi, le-a dat de cină îndată, le-a dat la amîndoi, la unul ca la altul. N-a făcut deosebire între ei împăratul, nu şi-a zis că aista-i pui de grof, iar cela cioban sau mai ştiu eu ce ; fără numai i-a ospătat pe amîndoi la fel.

După cină i-a dus pe amîndoi într-un iatac ; d-apoi odaia unde se aştepta sau cea în care împăratul îşi primea oaspăţii nu era oricum —aşa cum aţi putea gîndi —, că avea parchet ca lumea şi era dereticată de toată minunea şi avea şi două paturi pe lîngă pereţi, şi acolo i-a dus pe cei doi oaspeţi. Şi le-a zis împăratul celor doi oaspeţi cînd i-a fost dus până la odaia de dormit :

— Dacă vreţi să vă culcaţi, culcaţi-vă, ori dacă aveţi poftă de plimbare, plimbaţi-vă, că puteţi merge unde vreţi ; apoi, mîine dimineaţă om vedea noi ce ştiţi.''

Jakab se străduieşte să-şi înfăţişeze eroii în chip cît mai uman şi mai verosimil. În timp ce la Ispirescu (şi deci şi la Farkas) eroul trezit din somn observă cu totul întîmplător aluniţele fetei de împărat — la Jakab, el o pîndeşte pe fată de la umbra unui copac, urmărindu-i intenţionat şi cu bună ştiinţă baia, nu o dată, ci în trei zile consecutive. Nici fata de împărat nu e lipsită de slăbiciuni omeneşti: ea o minte pe doică, spunîndu-i că baia în lac îi face bine, înviorînd-o, pe cînd în realitate ea nu doreşte decît să asculte doinitul din fluier al ciobănaşului. În varianta de la Glăjărie, nu împărăteasa, ci însăşi fata hotărăşte că se va mărita cu cel ce îi va ghici aluniţele — sugerînd parcă prin această hotărîre că ştie prea bine că numai un anumit om are posibilitatea de a o face.

Motivarea emotivă şi substratul psihic al faptelor eroilor sînt de asemenea puse în slujba umanizării : ca şi la Ispirescu, ciobănaşul păşeşte cu sfială în iatacul împărătesc ; Jakab descrie însă mai amănunţit momentul respectiv, prezentînd nesiguranţa de care este stăpînit flăcăul dela ţară, sărman, în mediul boieresc :

,,Dar cînd s-a uitat ciobănaşul în iatac şi a văzut odaia aceea de dormit, apoi aşa odaie frumoasă nu mai văzuse el la zilele lui. Încă de afară şi-a scos frumuşel bocancii din picioare şi a păşit înăuntru numai în ciorapi, ca să nu murdărească lucrurile împărăteşti din odaie: covoarele şi alte celea. Erau acolo scaune şi masă şi s-a aşezat ciobănaşul pe un scaun; nu s-a suit în pat, ca să nu murdărească aşternutul ori să-l boţească. În asemenea pat nu mai dormise el de cînd era; ba pînă să crească cît crescuse, n-a mai apucat să vadă măcar un pat atît de comod, cum era cel aşternut acolo. Dară feciorul de grof mi s-a lăbărţat pe pat; şi-i zise ciobănaşul:

— Bine, măi, nu ţi-e ruşine să te culci în pat, aşa îmbrăcat, să murdăreşti aşternutul cu încălţările? Zice feciorul de grof:

— Las' să le murdăresc toate, că are împăratul de ajuns."

Alteori, Jakab îi atribuie eroului său cuvinte menite să exprime dispreţul faţă de lenevia boierească. Naratorul o face de bună seamă urmînd exemplul variantei lui Ispirescu, însă tot ceea ce apare acolo formulat în cuvinte alese, la nivel literar, este îmbrăcat aici în haina corespunzătoare mentalităţii populare a povestitorului. Ciobănaşul ripostează dispreţuitor puilor de baron şi de grof care îşi bat joc de el:

„Vedeţi, voi v-aţi bătut joc de mine zicînd că mi s-a vîrît calul în mlaştină, dar şi caii voştrii au însetat şi s-au dus să se spele pe picioare. S-au dus să-şi spele copitele, că voi sînteţi domni şi nu curăţaţi copitele cailor voştri şi nu le spălaţi picioarele."

5. Contrar variantei lui Farkas György, povestea lui Jakab István poartă caracteristicile folclorului viu şi este o variantă care poate să se înrădăcineze în patrimoniul tradiţional al poveştilor. Povestea lui Farkas prezintă prima treaptă a folclorizării: reproducerea directă a lecturii. În schimb, Jakab István a auzit povestea narată de el şi, după toate probabilităţile — dacă omul din Gheorghieni nu a citit-o dintr-o carte —, o are cel mult „din mîna a doua sau a treia". Din păcate nu ştim nimic precis în acest sens; cert este că între apariţia traducerii poveştii şi data cînd i-a fost narată lui Jakab nu a trecut decît un an. Corespunzător acestui fapt, povestea mai poartă şi la Jakab amprenta specificului, de structură şi stil, al operei originale ce i-a slujit povestitorului drept model: e încă uşor să-ţi dai seama că ai de-a face cu un basm din Ispirescu. Totuşi, acţiunea modificatoare şi asimilativă a folclorului viu a început de acum. Anumite expresii, comparaţii, întorsături specifice — într-un cuvînt, în primul rînd modificări ale caracterului şi specificului *stilului*—au şi început să îndepărteze povestea de textul traducerii literare după original. De exemplu, atît în traducerea literară maghiară a poveştii, cît şi în varianta lui Farkas György, concurenţii ciobănaşului sînt feciori de boieri. La Jakab — în conformitate cu specificul maghiar — ei devin *copii de domni*, *feciori de grofi*. Expresia apelativă utilizată faţă de erou — *hăi*, *prietene* — este tălmăcită de traducătorul literar prin „*Hé, atyafi*" [ad litteram: hei, neamule] şi o regăsim în aceeaşi formă la Farkas. La Jakab István însă, locuţiunea aceasta arhaizată se înlocuieşte prin „*Hé, pajtás*" (Măi, prietene).

Din toate momentele expunerii sigure de sine a lui Jakab István, se simte că povestitorul stăpîneşte materialul tradiţional de poveşti. Este un povestitor rutinat şi în acelaşi timp creator. Atît talentul său de povestitor în plină ascensiune, cît şi faptul că narează o poveste auzită şi nu citită de el (deci una al cărei text scris nu-l frînează) au drept rezultat că Jakab nu reproduce pur şi simplu, ci pricinuieşte emoţii artistice, în mod creator, auditoriului său.

6. Aceste două variante reprezintă, aşadar, două trepte ale folclorizării maghiare a unui basm din Ispirescu. Una semnalizează un proces început, dar care, după toate probabilităţile, se va împotmoli, pe cînd cealaltă este o creaţie menită să treacă fără îndoială prin toate gradele următoare ale folclorizării şi să pătrundă în folclorul viu.

Cauzele dezvoltării contrare a celor două variante trebuie căutate mai întîi în mediul în care se desfăşoară procesul respectiv. După cîte am mai amintit, începutul făcut de Farkas György va rămîne probabil fără continuare, întrucît — în condiţiile culturale actuale ale satului — puterea creaţiei orale nu este suficient de mare pentru a realiza folclorizarea totală. Drumul variantei lui Jakab s-a reunit cu acela parcurs de un material de tradiţii în proză încă viguros şi mai bogat, deoarece patrimoniul de basme al muncitorilor forestieri mai reprezintă încă şi astăzi o funcţie activă. Jakab István şi-a petrecut o parte mare din viaţa sa de pînă acum pe şantierele de exploatare forestieră şi de cărbunărit din munţii Gurghiului, coborînd în sat doar de sărbători. Avem numeroase date despre povestitul activ şi viguros în taberele muncitorilor forestieri [6]. În acest mediu, povestitul mai este încă distracţia cea mai frecventă (deşi nu exclusivă) din serile lungi de toamnă şi de iarnă. Atît interesul manifestat de către auditor, cît şi răgazul necesar îi oferă naratorului posibilitatea de a da ce are mai bun. Într-un astfel de mediu, unde povestitul mai constituie o funcţie vie, iar materialul tradiţional e bogat şi variat, se formează repertorii nuanţate, iar folclorizarea găseşte un teren fertil. La aceasta se adaugă şi faptul că într-un asemenea mediu talentul povestitorului poate atinge culmile perfecţionării. O personalitate puternică, cu un bogat repertoriu în acţiune, asimilează cu uşurinţă subiectul nou, fie el de provenienţă orală sau livrescă, şi-l adaptează unei tehnici proprii [7]. Numai o personalitate remarcabilă, în plină activitate de povestitor, poate încetăţeni o piesă, mai ales de origine folclorică, citită, din nou în mediul folcloric.

În acest fel folclorizarea contribuie la reîmprospătarea repertoriului folcloric, iar în cazul nostru folclorul maghiar din Transilvania s-a îmbogăţit prin varianta lui Jakab István cu o frumoasă şi artistică variantă a tipului de poveste Aa-Th 850, prin intermediul poveştii ,,Ciobănaşul cel isteţ sau ţurloaiele blendei'' a lui Petre Ispirescu.

---

[6] Această problemă este tratată în mod amănunţit de către Faragó Iosif în studiul lui în curs de apariţie *Kurcsi Minya, havasi mesemondó*.

[7] La activitatea creatoare în asimilarea celor citite vezi : Erna Pomeranţeva, *I. F. Kovalev, ein belesener russicher Märchenerzähler*, in ,,Deutsches Jahrbuch für Volkskunde'', 11, Bd. II, 1965, p. 265–274.

CONSTRUCȚIILE DIN POIANA MĂRULUI—ȚARA BÎRSEI — CASA

PETRU DAN IDU

Așezarea și cadrul fizico-geografic

Situată pe suprafața de eroziune cea mai întinsă din Perșanii sudici, între 800—900 m, comuna Poiana Mărului face parte din categoria satelor de munte.

Hotarul comunei cuprinde [1] toată regiunea dintre nicovala uriașă a Măgurei Codlei (1294 m), în nord, pînă la Dosul Pleșiței (1084 m), în sud, și de la vîrful Măgurei Mari (1212 m), în vest, la depresiunea Bîrsei, în est, față de care se ridică cu 250—300 m, întinzîndu-se pe o suprafață de aproximativ 68 km ^{2}.

Largile suprafețe netezite, suspendate deasupra văilor adînci, acoperite cu fîneață și semănături, au adăpostit din timpuri vechi o populație de români. Fiecare pod, fiecare umăr de deal, pînă la cele mai mari înălțimi, a fost curățit de pădure și în cuprinsul lui s-au înfiripat una cîte una gospodăriile înconjurate de arături.

Contrastele de relief dintre formele bătrîne și cele tinere, pîlcurile de mesteceni, fagi și brazi, aceștia din urmă plantați de către om, ceilalți rămășițe ale codrului ce stăpînea odinioară, culturile în terasă, ca și cele de pe poduri, gospodăriile răsfirate pe toată întinderea hotarului îi completează peisajul de cîmpie înaltă, creîndu-i o individualitate proprie.

Tipul de așezare din zonă

Expresie fidelă a condițiilor vieții materiale a locuitorilor, comuna Poiana Mărului arată dintru început cele două ocupații de bază ale acestora : creșterea vitelor și agricultura.

---

[1] N. Orghidan, *Observații morfologice în regiunea Brașovului*, în rev. „Țara Bîrsei", vol. II, 1929, nr. 1.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 397—408, București, 1967

Vatra satului, care formează teritoriul ocupat de clădirile de locuit, coincide aproape total cu intravilanul. Această fizionomie a fost determinată în primul rînd de factorul economic, apoi de cel geografic, demografic etc. De aceea, în analiza așezării, vom porni de la „poziția sa economico-geografică, luînd ca factor primordial, funcția economică și socială'' [2].

Din punct de vedere funcțional, comuna Poiana Mărului este o **așezare rurală pastoral-agricolă**, situată în apropierea zonelor de influență industrială, caracterizată din punct de vedere agricol prin lipsa unor terenuri arabile corespunzătoare. O bună parte din populația aptă de muncă se ocupă cu agricultura și creșterea vitelor, iar altă parte lucrează în centrele industriale din apropiere : Tohan și Zărnești.

Din punct de vedere morfologic, așezarea prezintă unele particularități ce trebuie relevate. Este, așa cum am amintit, un sat din zona de munte de **tip răsfirat**, prezentînd un nucleu inițial de concentrare, care poate fi considerat ca un sat de vale adunat, în care casele sînt dese, situate de-a lungul văii aproape perpendicular pe linia apei, asemănător satului de-a lungul drumului. Cu cît ne îndepărtăm de centru, pe întreg cuprinsul platformei, apar sălașuri pentru vite și gospodării complet izolate, avînd proprietatea în jurul casei. Majoritatea acestor sălașuri sau hodăi, precum și gospodăriile din zonele periferice s-au format către sfîrșitul secolului XVIII și în cursul secolului XIX.

Așezare apărută în timpuri istorice, este atestată documentar la 10 iunie 1601 în conscripțiile urbariale ale satului Beclean (Arhivele Statului, Cluj), în care sînt enumerate toate satele cetății Făgăraș [3]. La 13 august 1707, într-un testament al lui Constantin Brîncoveanu se arată că satul a fost cumpărat cu 3 500 lei. După moartea domnitorului, Poiana Mărului rămîne în stăpînirea familiei, pentru ca la 1825 Grigore Brîncoveanu să o dăruiască, împreună cu moșia de la Sîmbăta de Sus, bisericii grecești din Brașov [4].

Dar indiferent de istoria acestei așezări, ea se caracterizează prin stabilitate, evoluția sa ca tip de așezare constituind aspectul principal care ne preocupă.

Din conscripțiile locuitorilor din districtul Făgărașului, făcute la 1721–1722, reiese că „satul este așezat într-o vale, departe în munți'' [5] și „cumpărat stătător''[6], ceea ce pledează convingător pentru atestarea lui ca sat stabil adunat, legat de condițiile favorabile de formare a nucleului inițial, datorită lărgirii văii Poienii Mărului la zona de confluență cu valea Mesei Mari și pîrîul Brebaia Mică. Lunca acestora avea triplul avantaj de a fi cale de comunicație lesnicioasă spre Țara Bîrsei, dar și spre Țara Oltului, sursă de apă sigură și culoar de pătrundere în masivele forestiere înconjurătoare, care furnizau lemnul pentru foc și construcție, și condiții prielnice pentru creșterea vitelor.

---

[2] V. Cucu, *Contribuții la studiul așezărilor omenești din regiunea subcarpatică dintre Gilort-Motru*, în „Comunicări de geografie'', vol. II, București, Edit. științifică, 1963, p. 123.

[3] S. Meteș, *Situația economică a românilor din Țara Făgărașului*, vol . I, Cluj, 1935, p. 409.

[4] S. Meteș, *Moșiile domnilor și boierilor din Țările române în Ardeal și Ungaria*, Arad, Biblioteca Semănătorul, nr. 83–84 (1925), p. 89.

[5] *Conscripția locuitorilor din districtul Făgărașului și orașul Făgăraș*, cf. S. Meteș, *Situația economică...*, p. 122.

[6] S. Meteș, *Moșiile domnilor și boierilor...*, p. 81.

Toate aceste argumente ne permit să considerăm așezarea de sine stătătoare, apărută în timpuri istorice, dacă nu chiar străvechi. Din acest centru de aglomerare demografică, urcînd într-o mișcare lentă, seculară, gospodăriile s-au împrăștiat pe întreaga suprafață a platformei. Acest fenomen al roirii apare mai tîrziu, o dată cu defrișarea masivă a zonelor păduroase în favoarea unei agriculturi montane.

Lăzuirea pădurii și desțelenirea pajiștilor pot fi considerate ca momente principale în evoluția așezării de la tipul adunat la unul răsfirat prin roire. Acest fenomen poate fi înțeles și prin comparație cu satul Șinca Veche, vecin cu Poiana Mărului, apărut în aceleași condiții istorice și de relief, care „a dat naștere prin lăzuire în sec. XVIII satului Șinca Nouă" [7]. Așadar, pădurea constituia o piedică în dezvoltarea economiei satului, care se baza pe producția animală și vegetală. Poiana naturală sau artificială constituia, inițial, elementul de bază al economiei sătești. Agricultura și creșterea vitelor aveau nevoie de terenuri despădurite, care trebuiau obținute „printr-o acțiune de desfășurare a pădurii, ceea ce a constituit de multă vreme sarcina de căpătîi a agriculturii în calea ei de dezvoltare" [8].

Casa — ansamblu arhitectonic

„Etnografic, această zonă se afla pînă dăunăzi încă în plină civilizație a lemnului în care casa, mobilierul, uneltele gospodărești și agricole foloseau aproape exclusiv lemnul ca material de bază" [9].

Din întregul complex al construcțiilor, în care casa și acareturile formează o unitate organică, bine închegată, diferențiată după specificul ocupației și starea socială, ne rezumăm numai la analiza casei.

Casa de locuit. În analiza acesteia vom porni de la planul ei, care este elementul cel mai însemnat pentru cunoașterea locuinței. „Definirea planurilor se face ținînd seama de funcția încăperilor, numărul și așezarea lor, legătura dintre ele, vatra [10]".

După numărul de încăperi și funcția acestora, tipurile de planuri din comună reprezintă :

Casa cu două încăperi (tinda și casa mare) ;
Casa cu trei încăperi (tinda cu casa mare și celarul) ;
Casa cu trei încăperi (casa mare, tinda și căsuța) ;
Casa în unghi (tinda, casa mare și căsuța).

Casa cu două încăperi (tinda și casa mare). Tipul de plan cel mai frecvent întîlnit la casele vechi este alcătuit din două încăperi cu o singură intrare, în care tinda are funcția de odaie de trecere, cămară şi depozit de unelte mici (fig. 1 a). Din cadrul acestui plan diferenţiem forma primară în care tinda joacă rol de vatră liberă, fără tavan, prin care fumul se ridică liber în pod (fig. 2). Casa are funcţia de odaie de locuit, mobilierul fiind compus din pat, masă, laviţă, colţare, lăzi de zestre etc. Lipsa prispei este caracteristică tuturor caselor cu un singur cat din comună.

---

[7] S. Meteș, *Situația economică...*, p. LIX.

[8] H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I, București, Edit. Acad., 1958, p. 249.

[9] H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 249—250.

[10] P. H. Stahl, *Planurile caselor românești țărănești*, în „Studii și comunicări", nr. 9, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 1959, p. 5.

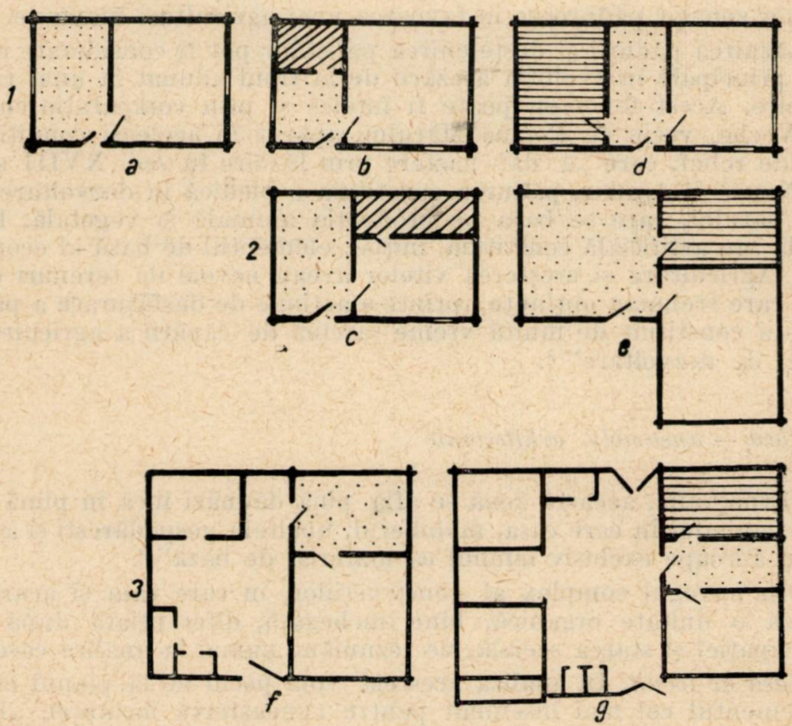


Fig. 1. — Planurile caselor româneşti din comuna Poiana Mărului, în ordinea evoluţiei lor. Modul de folosinţă al încăperilor : „casa mare" (alb), „tinda" (punctat), „celarul" (haşurat în diagonală), „căsuţa" (haşuri orizontale). Rîndul 1 reprezintă planurile tradiţionale frecvent întîlnite, rîndul 2 reprezintă planuri mai rare, iar rîndul 3 planuri de gospodării cu ocol întărit.

Aşezată pe o temelie de piatră foarte puţin înălţată, uneori cu talpa direct pe pămînt, aici avem de-a face cu planul casei din care se dezvoltă ulterior toate celelalte planuri.

Casa cu trei încăperi (casă cu tindă şi celar) (fig. 1 b). Apariţia celarului e o necesitate obiectivă, el constituind o magazie pentru alimente şi pentru unelte mici. Din exterior se pătrunde în tindă, apoi în casa mare, iar tot din tindă se poate intra în celar, funcţiile tindei, ca şi ale casei, rămînînd aceleaşi (fig. 3).

O variantă destul de interesantă este dezvoltarea celarului în spaţiul camerei de locuit, al casei mari (fig. 4).

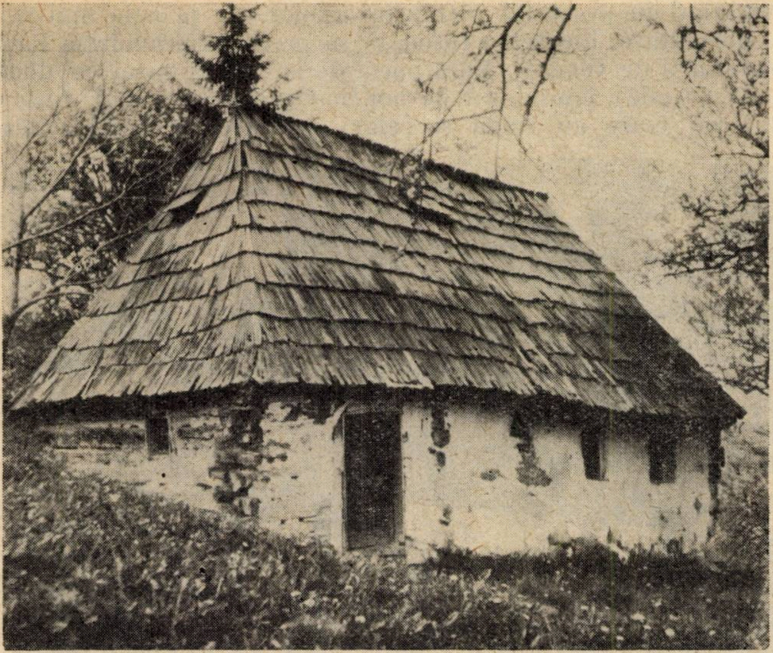


Fig. 2. — Casa lui Gheorghe Pepene, nr. 1017, construită în 1860, cu vatra liberă situată în tindă.

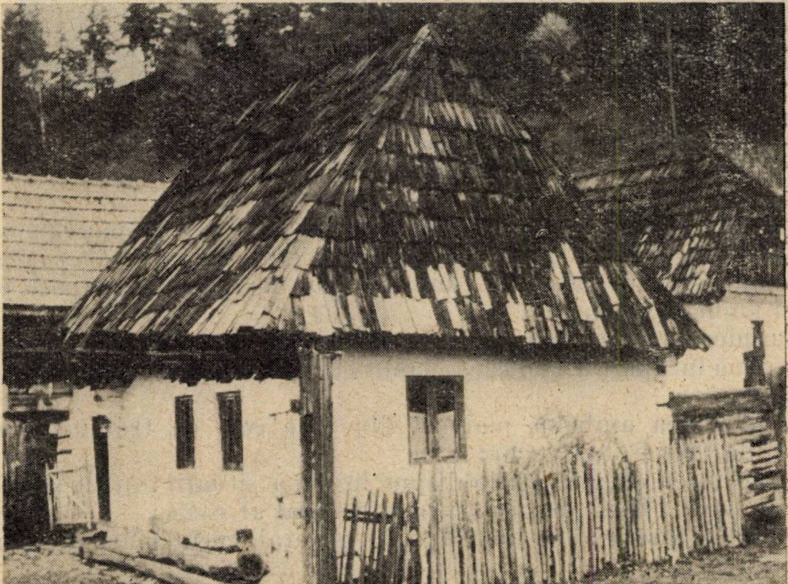


Fig. 3. — Casă veche a lui Oancea Nicolae, nr. 110, cu celarul dezvoltat în tindă, așezată direct pe pămînt.

Urmărind în acest fel planurile caselor, de la cele mai simple la cele mai dezvoltate, încercăm totodată să prezentăm evoluţia lor în procesul dezvoltării de veacuri. Vom porni de la planul casei cu două încăperi (casă cu tindă), considerat de noi mai vechi ca planul casei cu trei încăperi (casa mare cu tindă şi celar), în care cel de-al doilea apare mult mai rar. Tinda este un spaţiu intermediar, care îi apără pe oameni de contactul direct cu vîntul, ploaia, frigul etc., dar în acelaşi timp are rol de cămară, loc de gătit (în timpuri mai noi) sau de adăpost pentru unelte şi animale mici.

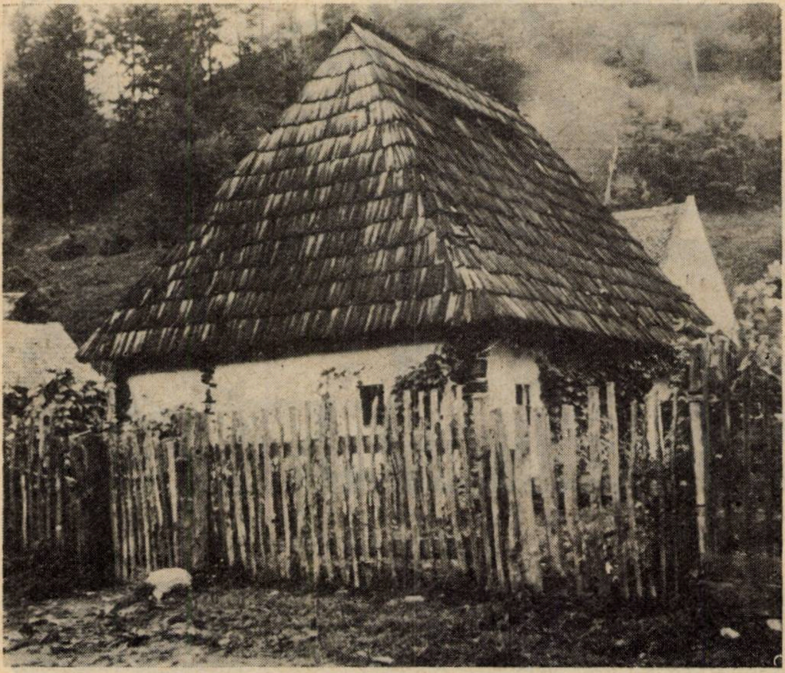


Fig. 4. — Casa Orzan Ioan, nr. 114, construită în 1853, cu celarul dezvoltat în cadrul casei. Una din cele mai frumoase şi mai interesante case din sat. A avut o poartă frumos sculptată.

Considerentele principale care ne conduc la afirmaţia că planului casei cu două încăperi îi urmează planul cu trei încăperi (casa mare, tinda şi celarul) sînt :

1) vechimea ambelor planuri, din care cele cu trei încăperi sînt mai rare, dar nu şi mai vechi ;

2) faptul că celarul apare dispus în două situaţii : a) în tindă şi b) în casa de locuit, legat de acelaşi plan general al casei ;

3) casele ţărăneşti se dezvoltă, în general, prin mărirea numărului de încăperi ;

4) pornind de la planul casei cu tindă, casă mare şi celar, apare planul mai nou tot cu trei încăperi (casa mare cu tindă şi căsuţă) ca rezultat al creşterii interne, în care dispariţia celarului şi apariţia căsuţei constituie de fapt o înlocuire a spaţiului.

Casa cu trei încăperi (casa mare cu tindă și căsuță) (fig. 1 d). Planul mai nou e cu trei încăperi cu adîncime egală, în care casa mare are funcția de locuit, tinda servind ca loc de gătit și odaie de trecere, iar căsuța, cămară pentru alimente, folosită uneori și ca odaie de locuit, o dată cu mărirea membrilor familei.

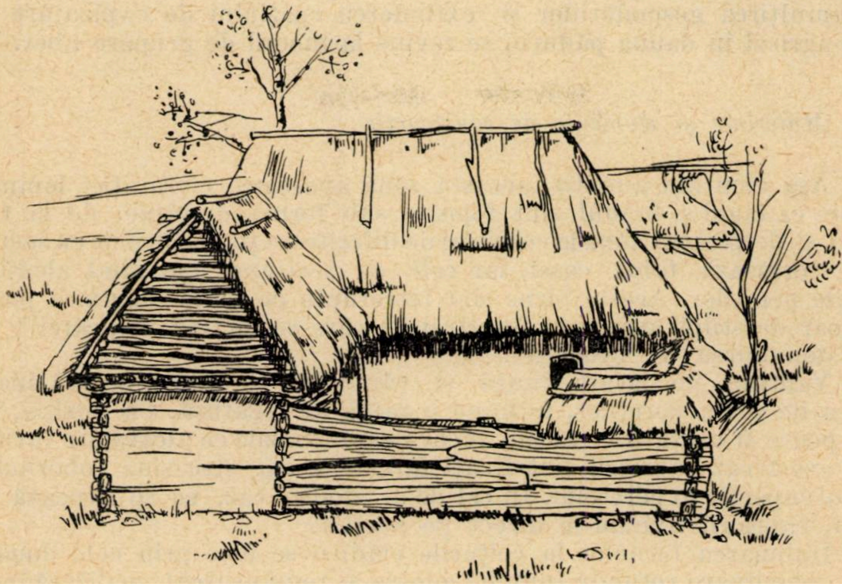


Fig. 5. – Gospodăria cu ocol întărit Adam Constantin, nr. 1000, construită în 1884. Planul este alcătuit din casă, cocină de porci și un mic „grăjduc".

Casa în unghi (tinda, casa mare și căsuța). (fig. 1 e). Acest plan reprezintă tipul cel mai nou. Executată din bîrne, se dezvoltă în unghi drept prin prelungirea unei fațade laterale perpendicular pe fațada principală. Este un tip hibrid, rezultat din dezvoltarea planurilor cu trei încăperi (casă cu tindă și căsuță), funcțiile lor rămînînd aceleași ca la planurile tradiționale.

Casele obișnuit sînt construcții aparte, în apropierea cărora sînt amplasate anexele gospodărești. În timp, în condițiile izolării, pentru a asigura o mai mare siguranță bunurilor, s-au încadrat într-un ansamblu arhitectural, **gospodăria cu ocol întărit,** în care casa de locuit și acareturile sînt grupate în jurul curții, închisă pe toate părțile ca o cetate (fig. 5).

Izvorîtă din necesitățile specifice legate de locul și ocupația locuitorilor, la noi, ca și la celelalte popoare (Danemarca, Germania, Franța, Italia, Cehoslovacia, Polonia, U. R. S. S.), gospodăria cu ocol întărit se impune prin caracterul ei unitar și interesant al construcției[11].

---

[11] N. Dunăre și colaboratori, *Arta populară din Valea Jiului (regiunea Hunedoara)*, București, 1963, p. 455–458.

Cunoscută local sub denumirea de ,,casă cu curte închisă'', se caracterizează prin faptul că două sau mai multe corpuri distincte (casa și șura, casa și acareturile) stau față în față, legate între ele prin remize, care au spre exterior pereții plini, iar spre curte stîlpi de lemn. Mai rar, se întîlnește dispunerea acareturilor pe toate laturile curții interioare, dar această neorînduială este mai mult în plan decît în elevație. O dată cu înmulțirea gospodăriilor și extinderea spațiului de exploatare pastoral-agricol în dauna pădurii, se revine la modul de grupare liber.

Materiale și elemente de construcție

Așa cum am amintit, această zonă aparținea civilizației lemnului. Esențe ca fagul și bradul sînt folosite sub formă de bîrne, de la trunchiuri și despicături pînă la ecarisări de diferite secțiuni. Bîrnele cu secțiune mare formează talpa casei, iar cele cu secțiune mai mică alcătuiesc laturile pereților. Aceste bîrne sînt întrerupte pe toată lungimea peretelui doar de stîlpii ușii și ai ferestrei cu care se îmbină în ,,cățel'', purtînd denumirea de ,,cocleți''.

Vantura pe latura lungă și vănturița pe latura scurtă încheie partea de sus a pereților, formînd o ramă de legătură. Ca poziție, vantura poate fi așezată la casele vechi peste grinzile ce alcătuiesc tavanul, și în acest caz căpriorii sînt fixați direct pe ea, streașina coborînd sub nivelul superior al peretelui. În cel de al doilea caz, ea se situează sub grinzi, căpriorii fixîndu-se direct pe aceștia.

Îmbinarea bîrnelor la colțurile clădirii se face prin cele două sisteme : cheutoare rotundă (numită adesea și românească), realizată îndeosebi din cioplitură, și cheutoarea dreaptă (numită și nemțească), bazată pe bîrne cu secțiune în patru laturi. Prezența unor orificii în cheutorile orientate către fațada casei, în care se introduceau cuie de lemn pentru a se urzi cu ,,lergătoarea'', dovedește o practică veche a industriei casnice textile.

Locuințele din lemn sînt interesante și prin proporția lor, reprezentînd pentru zona noastră un procentaj de 60–80% [12].

O caracteristică a arhitecturii din această zonă o constituie tencuirea și văruirea pereților. În afară de tencuirea sau lipirea pe ,,cercuri'' se folosește și ,,bătutul penelor'' atît la contactul între bîrne, cît și pe întreaga lor suprafață. În alte cazuri nu se lipește întreaga suprafață a peretelui, ci numai interstițiul dintre grinzi, pentru ca apoi să se văruiască cu un ,,lut alb de pîrîu'' (șist sericitos și calcită, rezultat din dezagregarea chimică și mecanică), ,,. . . care se adună numai cînd e lună plină. Se face numai în locuri rele pe pîrîu, se aduce, se dă apă fiartă în clocot și se mestecă de se face mai gros ca zama de măligă, iar apoi se văruiește. Dă o culoare vineție. Înainte de a se vărui, se ia cenușă, se cerne bine, se pune apă fiartă în clocot și cu leșia asta se spoiește mai întîi, pentru că altminteri nu prinde lutul alb. Se spoiește numai cînd luna dă îndărăt, nu cînd e lună nouă. După prima spoire, se dă și o a doua cu zama mai subțire, care îi dă față. . .''

---

[12] P. H. Stahl, *Casa țărănească la români*, în ,,Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei'', pe anii 1959–1961, Cluj, 1963, p. 128.

Din această relatare a informatoarei Țogoe Raveica, de 89 ani, aflăm unul din cele mai vechi procedee de văruire, care, desigur, a fost practicat în întreg satul.

Dintr-o statistică de la 1900, reiese că locuitorii din Țara Bîrsei foloseau lemnul în proporție de 80%, iar cărămida 19%[13]. Aceasta din urmă se folosește mai rar datorită lipsei lutului pentru ars, precum și a greutăților de transport.

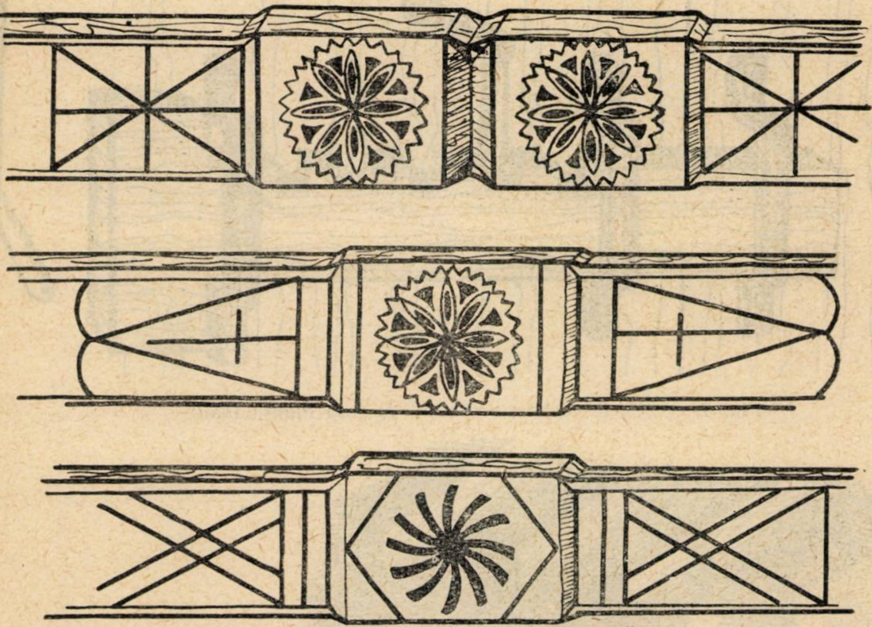


Fig. 6. — Elemente de decorație pe grinzi mai frecvent întîlnite la casele vechi din comună.

Prin urmare, materialele de construcție ale pereților reprezintă următoarele caracteristici: așezarea orizontală a bîrnelor; folosirea bîrnelor cioplite de diferite secțiuni; îmbinarea bîrnelor făcută în cheutori; tencuirea sau lipirea pereților la majoritatea caselor.

Grinzile care formează osatura tavanelor sînt situate la distanța de 80–100 cm, fiind de fag sau brad și avînd o secțiune pătrată sau dreptunghiulară. La casele mai vechi apar și elemente de decorație pe grindă, geometrizate, ca și anul construcției, numele proprietarului sau al meșterului (fig. 6). Podeaua podului e alcătuită din scînduri de brad cu lățimea de 20–25 cm, îmbinarea lor făcîndu-se prin „scoc" sau prin „adaos".

Căpriorii, cu lații ce-i străbat paralel cu laturile casei și cătușele care formează legătura dintre căpriori la coamă, alcătuiesc elementele de construcție ale acoperișului. La acoperire se folosește în mod curent

---

[13] *Ibidem*, p. 126.

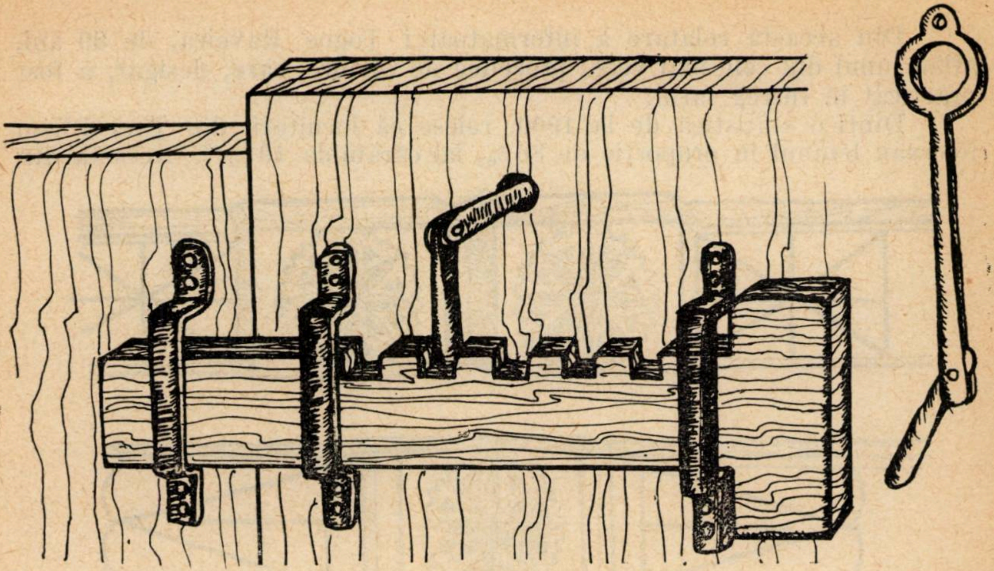


Fig. 7. — „Cheie veche cu retează” la casa Flanja Ioan.

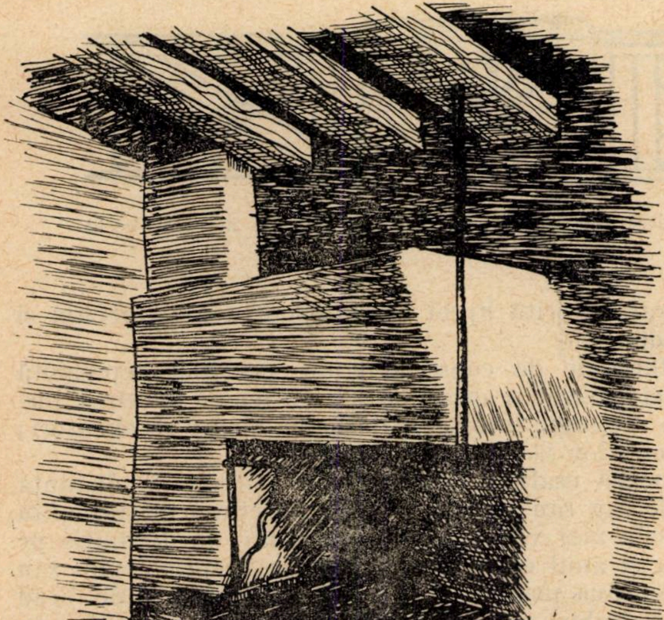


Fig. 8. — Vatră tradiţională la casa Berloiu Ana, nr. 44.

șindrila și în cazuri mai rare paiele și țigla. Forma obișnuită a acoperișului caselor românești este cea veche în patru ape, cu două laturi egale între ele, iar coama paralelă cu fațada. În privința acoperișului se remarcă unele variațiuni. Casele acoperite cu paie sînt mai joase, cu apele

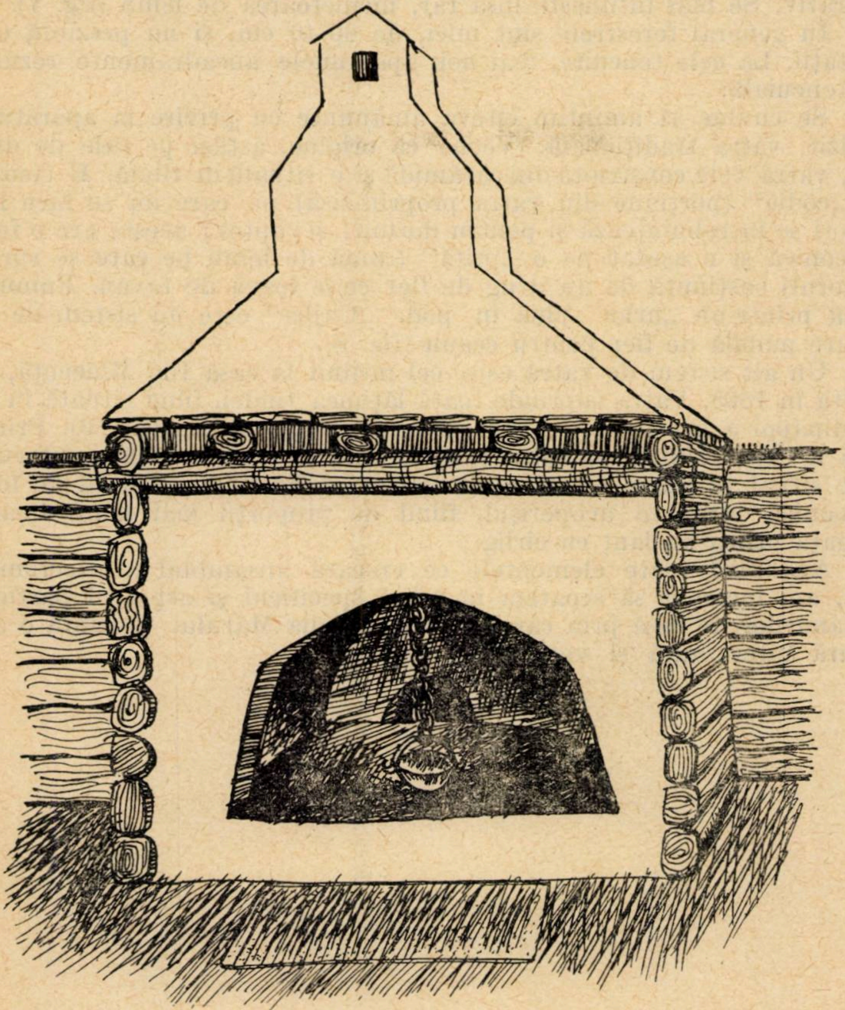


Fig. 9. — Vatră sub formă de șemineu ce cuprinde întreg spațiul dinapoia tindei. Casa Mînecuță Ilie, construită în 1868.

laterale mici, cu coama lungă și pantă lină, de cele mai multe ori mai înaltă, iar uneori egală cu pereții. La casele acoperite cu șindrilă, înălțimea peretelui este de 1,5—2 din înălțime, iar apele au o pantă mai puternică. În ambele cazuri, acoperișul nu e străbătut de hornuri, fumul ieșind liber sau prin „fumare". La casele clădite de curînd se remarcă acoperișul în două ape cu capetele coamei teșite, ceea ce arată o influență a arhitecturii săsești, planul casei rămînînd însă în evoluția sa unitar și specific românesc.

La casele vechi, ușile sînt construite din scînduri, fasonate și îmbinate între ele, după un anume model geometric, care produce și un efect decorativ. Se mai întîlnește însă rar, încuietoarea de lemn (fig. 7).

În general ferestrele sînt mici, de 60/40 cm, și nu prezintă ornamentații. La cele tencuite, mai noi, apar unele ancadramente rezultate din tencuială.

Se cuvine să amintim cîteva amănunte cu privire la aparatul de încălzit, vatra tradițională. Veche ca origine, astăzi pe cale de dispariție, vatra este construită din cărămidă și e situată în tindă. E compusă din ,,codie'' (porțiune din vatra propriu-zisă), pe care nu se face focul (uneori se întrebuințează și pentru dormit), și cuptor ; acesta are o formă tronconică și e așezat pe o ,,priță'' (ramă de lemn pe care se sprijină cuptorul) susținută de un drug de fier ce se leagă de tavan. Fumul se ridică printr-un ,,urloi'' pînă în pod. ,,Cujba'' este un sistem de agățătoare mobilă de fier pentru ceaun (fig. 8).

Un alt sistem de vatră este cel întîlnit la casa Ilie Mînecuță, construită în 1868. Vatra cuprinde toată lățimea tindei, fiind situată în partea dinapoi a acesteia și avînd aspectul unui șemineu (fig. 9). Printr-o ușiță a cuptorului, prin vatra propriu-zisă, se face focul în cuptorul de pîine situat în afara construcției, dar legat de tindă. Urloiul de formă tronconică străbate acoperișul, fiind de proporții mai mari. Ceaunul se agață printr-un lanț cu cîrlig.

Analizînd toate elementele ce creează ansamblul arhitectonic al casei, am încercat să scoatem în relief specificul și aspectul particular al planurilor de casă prin care comuna Poiana Mărului prezintă o arhitectură interesantă și veche.

NOTE SI RECENZII

LUCIAN BLAGA, *Antologie de poezie populară.* Ediție îngrijită și prefațată de George Ivașcu, ilustrată de Mihu Vulcănescu, București, Editura pentru literatură, 1966, XIV+297 p.

Volumul cuprinde o prefață, o notă asupra ediției, 140 de texte, o bibliografie a culegerilor, antologiilor, publicațiilor și altor surse din care au fost selectate piesele din antologie și un indice al poeziilor după primul vers; este prezentat în excelente condiții grafice, iar fiecare text este ilustrat cu cîte o vinietă.

Așa cum se arată în prefață, această antologie de poezie populară, lăsată de Lucian Blaga în manuscris (1954), constituie rezultatul unei migăloase și îndelungate cercetări și selecții din numeroase publicații și manuscrise, precum și din ceea ce i-a fost comunicat de colegi și studenți, confirmînd o dată mai mult dragostea și interesul pe care le-a manifestat Lucian Blaga față de creația populară, veche preocupare chiar din timpul elaborării *Spațiului mioritic*, confirmată de altfel de multe poezii, regăsite în ambele contexte.

Încercînd să pătrundă în realitatea noastră etnică, să-i descifreze formele de creație proprie, Blaga scrie în *Elogiul satului românesc* (1937): „O cultură majoră nu s-a născut niciodată numai din elan genial. Desigur, geniul e o condiție. Dar o cultură majoră mai are nevoie și de o temelie, iar această temelie *sine qua non* e totdeauna matca stilistică a unei culturi populare. Matca stilistică românească este o realitate. O realitate sufletească de necontestat. Matca stilistică populară, și cele înfăptuite sub auspiciile ei, indică posibilitățile felurite ale viitoarei noastre culturi majore”. De altfel, încă de la volumul de poezii *Pietre pentru templul meu* (1919), Blaga arată că nu putem avea o cultură originală fără „de o pătrundere în tăinuitele instincte ale neamului”.

Deși alegerea este destul de dificilă dintr-o eflorescență atît de bogată ca aceea a liricii populare de dragoste, Lucian Blaga ne oferă o selecțiune de versuri, fragmente de poezii mai întinse, lăsînd la o parte părțile narative mai puțin expresive, relevînd numai ceea ce consideră specificul creației noastre populare: discreția și nuanțarea „pe care ni le oferă substanța lirică a poeziilor noastre populare, stările cele mai cîntate și exprimate fiind, precum se știe, « dorul », « jalea », « urîtul »”. Grupate în jurul motivului erotic, versurile din antologie relevă gîndirea, simțul naturii, imaginația sugestivă, corespondența spirituală cu aspectele firii înconjurătoare. Din substanța textelor, avem o viziune nu numai asupra unui univers cosmic, ci a unei mitologii cu personaje lirice, acționînd după un epos aparte intuit și destăinuit de poetul anonim.

Pentru Blaga dorul este cîntat pentru el însuși; dorul este „o stare aproape fără obiect”, produs al obiectivității lirice, obiect de pură contemplație. Pentru poetul popular, dorul este definit în termenii unui fenomen natural, propriu întregii naturi, cu tăinuite corespondențe în sufletul individului: „Cine are dor pe lume, /Știe luna cînd apare;/Cine are dor sub soare,/ /Știe luna cînd răsare”.

Iubirea discretă e comunicată în poezia populară prin „corespondențe” naturale, luna și stelele devenite în poezie obiecte obișnuite de referință, cu rosturi lumești, cum este acela,

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 5, p. 409–419, București, 1967

de pildă, de a transmite veştile şi adesea jalea şi dorul. Frecvenţa elementelor astrale nu este, fireşte, întîmplătoare : se referă la o mitologie populară, în care poetul anonim percepe arta ca o supremă încîntare : „Vai, bădică, dor ţi-o fi,/N-am prin cine te vesti,/Doar pe lună/Voie bună,/Şi pe stele/Multă jele,/Şi pe vînt/Cîte-un cuvînt".

De multe ori, dorul este de „foc", „pară" şi „cărbune" : „Cîtă boală e sub soare,/Nu-i ca dorul arzătoare,/Că dorul unde se pune/Face inima cărbune./Cîtă boală e sub lună,/Nu-i ca dorul de nebună,/Că dorul unde se lasă/Face lacrimilor casă".

Efectul poate fi comparat cu acela al trăznetului, care despică copacii, pîrjoleşte iarba şi pămîntul : „Frunză verde de mohor,/Du-te dor pe la izvor,/Şi despică molidul,/Nu-mi despica sufletul ;/Şi despică cetina,/Nu-mi despica inima".

Numai blestemul mai poate atenua sau îndepărta dorul neîndurător şi capricios : „Să te-ajungă, mîndră,-ajungă/Dorul meu zăcînd pe dungă ;/Şi te bată, mîndră, bată/Dorul meu şezînd pe vatră".

Stărilor pe care le provoacă dragostea neîndurătoare ce îmbolnăveşte sufletul şi trupul, lumea vegetală şi toate elementele universului, exprimate prin naive alegorii ale suferinţei, le iau locul subtile şi vibrante abstractizări :... „M-am trezit şi-am pipăit,/Şi nimica n-am găsit :/Numai dorul inimii/Scris pe faţa perinii,/Cu mătasea genelor/Şi cu roua ochilor".

O filtrare delicată a sentimentului de dragoste, nu cu acele manifestări cu surîsuri nevinovate şi cu gingaşe fremătări ale începutului de dragoste : „Frunză verde grîu mărunt,/ De îndrăgostit ce sînt/Nu văd iarba pe pămînt,/Nici luna pe cer mergînd./Nu ştiu luna pe cer merge,/Ori puica-mi la apă trece...", ci cu durerea şi dorul care pot să se înăbuşe uneori : „Dorul, bade, de la tine/Peste mare deal îmi vine,/Nicăieri nu se alină/Pîn-la mine la inimă...", să se mistuie pînă la distrugere altă dată : „Rele-s, bade, frigurile,/Da-s mai rele dragostile./ Maica din friguri mă scoate,/Dar din dragoste nu poate".

Accentul dureros şi etapele sentimentului apăsător şi obsedant fac să încolţească în suflet teama, îndoiala, nostalgia şi durerea iubirii nerealizate : „Cine m-a dat dorului/Aibă casa cucului/Şi odihna vîntului./Că nici cucul n-are casă,/Nici vîntul ţară aleasă".

Caracteristic este modul popular de formulare a tulburărilor afective, stilul care tinde să se traducă în imagini de ordin estetic, să se definească prin funcţiuni care ţin de esenţa procesului artistic.

Poporul nostru percepe viaţa, într-o largă măsură, sub specia frumosului. Poezia populară este grăitoare sub aspectul valorilor estetice şi al instinctului acestor valori. Femeia iubită este comparată cu „îngerii" şi „icoanele" : „Mîndrele-s ca îngerii", „Mîndrele-s sfinte icoane"... cu stelele de pe cer „Şi mai mari şi luminoase,/Nu-s ca mîndra de frumoase". Mersul iubitei este frumos : „C-aşa merge de frumos,/Gîndeşti că scrie pe jos". Mîndra ştie a săruta : „Mult mă mir de leliţa,/Frumos ştie-a săruta./Are buze dulci subţiri/Ca doi pupi de trandafiri".

Mîndrul este „floare dulce,/Unde te-aş găsi te-aş smulge,/...Şi te-aş măcina mărunt/ La morişca de argint ;/Şi te-aş cerne/Prin sprincene"... Emoţia şi împărtăşirea dragostei nu se scriu cu cerneală obişnuită, „Ci mi-o scrie cu argint,/S-o ştiu că-i de la iubit". Pentru poetul popular gestul de a scrie capătă semnificaţii şi nuanţe subtile pe care le surprindem în asimilarea dorului şi a iubirii.

Oponentul urît-frumos, foarte des întîlnit în poezia populară, ca şi în antologie, este redat în imagini ca acestea : „Cine-a scornit urîtu,/Fie-i trupu ca lutu/Şi faţa ca pămîntu./ Cine-a scornit dragostea,/Fie-i trupu ca floarea,/Faţa ca dumineca.".

Varietatea, frumuseţea şi autenticitatea textelor sînt grăitoare pentru discernămîntul şi gustul ales al autorului antologiei. Selecţionarea pieselor vădeşte grija lui Lucian Blaga pentru calitatea literară a textelor. Aşa cum ne lămureşte nota asupra ediţiei, textele conţin deosebiri de transcriere faţă de formele existente în sursele utilizate, chiar dacă unele texte nu provin din surse primare. Unele forme particulare locale au fost transcrise literar ; altele au fost redate în formă regională, fără însă ca această inconsecvenţă filologică să dăuneze calităţii stilistice a antologiei.

Omagiu preţios adus poeziei populare, antologia răspunde sarcinii ce i se cuvine, dovedind cu prisosinţă legătura autorului cu poezia populară şi reflectînd totodată o imagine mai autentică şi mai amplă a resorturilor afective ale lui Lucian Blaga.

Sabina C. Stroescu

GHEORGHE VRABIE, *Balada populară română*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, 546 p., cu 10 tablouri sinoptice, 10 hărţi şi 25 figuri în text.

Consecvent unor vechi preocupări, Gheorghe Vrabie se prezintă de data aceasta în faţa cititorului cu un studiu de mai largă întindere unde sintetizează rezultatele la care a ajuns în cercetarea eposului versificat.

Conceput în două mari părţi, studiul lui Gheorghe Vrabie se ocupă de ,,Problemele de bază ale eposului român'' (p. 10—63) şi apoi urmăreşte principalele aspecte teoretice ale cîntecului epic, dar de data aceasta pe ,,Teme—motive—cicluri'' (p. 67—492).

În prima parte sînt prezentate părerile unor folclorişti înaintaşi despre cîntecul bătrînesc (p. 11—32), mediul social şi tipurile de cîntăreţi (p. 32—37), mijloacele tipice de exprimare (p. 37—60) şi, în sfîrşit, spaţiul eposului român (p. 60—63).

Prezentarea celei de-a doua părţi este făcută potrivit clasificării eposului cîntat la care se opreşte autorul, şi anume: 1) *Balada legendară* (p. 67—216), în care include Meşterul Manole, Călătoria fratelui mort, Cîntecul şarpelui, Nunta soarelui, Cîntecul gerului, Alte motive legendare (Antofiţă a lui Vioară, Dălea Dămian) şi Baladele-basm; 2) *Balada păstorească* (p. 217—293), în care pe lîngă Mioriţa sînt incluse şi alte motive, ca Şalga, Dolfa, Ciobanul fecior de domn, Dobrişanu — ciobanul pretendent la domnie; 3) *Cîntecul istoric sau de curte* (p.295—312), cuprinzînd Jurnalele scrise sau orale şi Plăsmuirile romantice; 4) *Balada antiotomană* (p. 313—360), cu Balade populare-jurnale orale, Ciclul ţarigrădean sau al Novăceştilor şi Balada porturilor dunărene; 5) *Balada antifeudală* (p. 361—437), inserînd Tipuri de haiduci-cavaleri, Tipuri de haiduci-hoţomani şi Tematica birului greu; 6) *Balada familială* (p. 439—492), care cuprinde Proba iubirii, Travestirea, Cîntecul nunului şi Reîntoarcerea pe neaşteptate.

După cum se vede din prezentarea sumarului, cercetătorul a desprins motivele şi temele cele mai semnificative, punînd în lumină variantele care au circulat mai intens şi sînt realizate din punct de vedere artistic.

Adăugăm că studiul propriu-zis este precedat de o *prefaţă* a autorului (p. 5—7) şi se încheie cu un scurt capitol intitulat *Semnificaţii — perspective* (p. 493—502), în care sînt prezentate stadiul actual al cîntecului bătrînesc şi perspectiva evoluţiei sale viitoare. Nu lipsesc, de asemenea, *tabloul colecţiilor de periodice utilizate în text* (p. 503—505), *rezumatul în limba engleză* (p. 507—526), un *indice de materii* (p. 527—535) şi un *indice de nume proprii* (p. 536—543), menite să faciliteze consultarea lucrării.

Prezentînd cititorului problemele pe care urmăreşte să le dezbată şi motivele care l-au determinat să adopte un anumit mod de abordare a acestora, Gh. Vrabie face unele precizări interesante chiar în Prefaţa care deschide volumul. Pentru că în cele ce urmează vom analiza şi în ce măsură autorul a reuşit să-şi realizeze intenţiile vom enumera cîteva dintre acestea.

Astfel, Gh. Vrabie porneşte de la constatarea că, dintre toate creaţiile populare, balada a fost cel mai mult studiată, cercetătorii oprindu-se cu deosebire asupra unor aspecte istorice ale ei sau asupra unor motive. ,,Dar — precizează autorul —, oricît de temeinice ar fi rezultatele unor astfel de investigaţii, pînă la urmă este necesară şi cercetarea de ansamblu, mai cuprinzătoare, care are darul să deschidă perspective ştiinţifice asupra genezei, evoluţiei şi specificului naţional al eposului românesc"[1]. Şi în continuare: ,,Lucrarea de faţă urmăreşte să răspundă tocmai unor astfel de cerinţe. Fără să părăsim spiritul cercetării monografice am încercat să lărgim sfera observaţiilor şi asupra altor aspecte şi motive, — tot atît de realizate artistic şi tot atît de importante tematic ca şi cele despre care s-a vorbit şi se vorbeşte atît de des"[2].

Reţinem deci necesitatea studierii în ansamblu a cîntecului epic — şi nu numai a acestuia — fără a renunţa totuşi la studiile monografice. Studiile de ansamblu, existente şi pînă la prezenta lucrare, vor permite generalizarea unor concluzii şi desprinderea acelor trăsături specifice atît ale cîntecului bătrînesc, cît şi ale folclorului în general.

Cel de-al doilea citat delimitează accepţiunea ,,cercetării de ansamblu" şi felul în care a înţeles Gh. Vrabie s-o concretizeze în paginile lucrării sale.

Merită subliniată în acelaşi timp observaţia autorului că, în afara motivelor şi baladelor devenite ,,clasice" (Mioriţa, Meşterul Manole etc.), există în folclorul românesc şi alte cîntece bătrîneşti a căror realizare artistică nu e cu nimic inferioară celor amintite, fără însă a se bucura de aceeaşi atenţie.

În sfîrşit, vom încheia enumerarea problemelor cuprinse în prefaţă, fără a le epuiza şi cu intenţia de a reveni asupra lor, cu un alt citat care ne va edifica asupra unghiului din care este privită balada populară în perspectiva istorică, autorul subliniind că lucrarea ,,valorifică o parte din creaţia artistică a maselor, ca una din cele mai preţioase moşteniri a[3] trecutului"[4].

Prima parte a studiului intitulată ,,Din problemele de bază ale eposului român" începe prin prezentarea concepţiilor despre baladă ale unor folclorişti înaintaşi şi contemporani, autorul insistînd asupra contribuţiei lui V. Alecsandri, A. Russo, At. Marian Marienescu, G. Dem. Teodorescu, N. Densuşianu, G. Coşbuc, V. Oniţiu, N. Iorga, D. Caracostea şi P. Caraman la elucidarea unor probleme teoretice ale baladei. Analiza părerilor folcloriştilor contemporani ca I. C. Chiţimia, Al. I. Amzulescu şi M. Pop se reduce la critica încercărilor acestora de a stabili o clasificare a eposului cîntat, fără ca autorul să reţină vreunul din elementele aduse în discuţie pentru a-l valorifica. De altfel, Gh. Vrabie constată că ,,problema orînduirii în cicluri ori grupe mai numeroase este în funcţie de însăşi concepţia autorilor despre geneza şi substraturile de viaţă pe care le conţin baladele"[5].

Această luare de poziţie îl determină pe Gh. Vrabie să adopte o clasificare, puţin diferenţiată de cea a lui G. Dem. Teodorescu, care suportă discuţii de principiu, deoarece nu poate răspunde stadiului la care au ajuns cercetările moderne ale eposului versificat.

Aşa, de pildă, provoacă nedumerire includerea în ciclul *Cîntecului istoric sau de curte* a capitolului *Plăsmuiri romantice*, în care sînt prezentate creaţii pseudofolclorice aparţinînd lui V. Alecsandri şi At. Marian Marienescu. Fără a fi intrat vreodată în circuitul folcloric, aceste creaţii, interesante pentru concepţia autorilor şi mentalitatea epocii, şi-ar fi găsit locul în prima parte a lucrării. În felul acesta s-ar fi întregit imaginea contribuţiei celor doi la istoria folcloristicii româneşti şi s-ar fi evitat eventuale confuzii în mintea cititorului mai puţin avizat.

---

[1] Gh. Vrabie, *Balada populară română*, Bucureşti, 1966, p. 5.

[2] *Ibidem.*

[3] Construcţii gramaticale discutabile şi greşeli de corectură nemenţionate în erata de la sfîrşitul volumului mai întîlnim şi la paginile 5, 7, 12, 19, 20, 21, 25 ş.a.m.d.

[4] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 7.

[5] *Ibidem*, p. 25.

Neintenţionînd să facem o analiză amănunţită a criteriilor care au stat la baza stabilirii grupelor de balade amintite, vom sublinia numai faptul că va fi greu să se ajungă la un punct de vedere comun în această problemă pînă cînd nu se vor elucida teoretic unele aspecte ale abordării clasificării cîntecului bătrînesc.

Pentru a ilustra modul de transmitere a cîntecului bătrînesc, Gh. Vrabie, după ce evocă figura unor vestiţi cîntăreţi populari din secolul trecut (Petrea Creţul Solcan, Todor Lăutaşu, Mărcea Giucă etc.), exemplifică învăţarea cîntecului epic prin cele conţinute în povestirea lui Rainer Maria Rilke ,,Cum muri cîntînd bătrînul Timotei''. Nu se dă nici un exemplu de rapsod contemporan nouă, iar povestirea lui Rilke e cu atît mai puţin propice demonstraţiei, cu cît e vorba în primul rînd de o operă literară în care elementele transpunerii artistice prefigurează realitatea, fiind vorba şi de un alt mediu.

Acelaşi procedeu este folosit şi în tratarea mijloacelor tipice de exprimare, unde autorul reia unele concluzii expuse într-un studiu publicat anterior. Sînt astfel analizate formulele iniţiale, mediane şi finale, precum şi o serie de figuri de stil care se bazează tot pe repetarea unor sintagme sintactice ca anafora, epifora, anadiploza şi paronomaza cunoscute şi de literatura oratorică a antichităţii. Şi de această dată constatăm o rămînere în urmă a cercetării faţă de concluziile şi metodele de cercetare a structurii cîntecului epic folosite de folcloristica modernă.

La rîndul său, cea de-a doua parte a studiului, intitulată ,,Teme—motive—cicluri'', ridică de asemenea o serie de probleme interesante.

Despre *balada legendară* autorul afirmă că e comună tuturor popoarelor, bardul anonim din lumea satului românesc ridicînd ,,în sfera artei folclorice tradiţii şi legende întîlnite în opere ca *Edda*, *Beowulf* sau *Niebelungenlied* şi *Chansons des Gestes*. Căci un erou ca Iovan Iorgovan reînnoieşte figura lui Siegfried sau Perseu, soarele din balada *Nunta soarelui* e Helios, care coboară în lumea « de dincolo », ca şi Ulisse în Odisseea; Voichiţa din balada cu acelaşi nume, răpită de fratele strigoi, e Helga''. De aici Gh. Vrabie trage concluzia potrivit căreia ,,baladele legendare ale românilor se întîlnesc cu toate, de aceeaşi natură, aflate în folclorul multor popoare'' [6].

Ideea nu este nouă, fiind pusă în discuţie încă de G. Coşbuc [7] şi reluată de Vrabie, care arată că ,,în eposul românilor se găseşte un număr apreciabil de balade şi episoade cu caracter mitologic, comun eposului european. După cum, de asemenea, se întîlneşte un număr şi mai mare al căror subiect şi eroi sînt strîns legate de istoria naţională. Iar balade ca *Voichiţa* sau *Meşterul Manole* conţin în esenţa lor moravuri şi întîmplări tipice folclorului sud-est european, ridicate bineînţeles la rangul de naraţiuni eroice'' [8].

Vom trece peste capitolele referitoare la *Meşterul Manole*, *Călătoria fratelui mort* şi *Cîntecul şarpelui* subliniind integrarea acestor categorii în sferele mai largi ale folclorului universal şi, mai ales, ale celui sud-est european, modalitatea de prezentare a lor fiind cea comparativă. Din acest punct de vedere Gh. Vrabie reuşeşte o imagine de ansamblu a acestei categorii, imagine întregită cu descrierea variantelor sud-est europene şi a părerilor unor folclorişti străini, cu prezentarea unor hărţi şi tablouri sinoptice menite să configureze mai bine specificul, laturile comune, răspîndirea şi caracterul fiecărui motiv în parte. De altfel şi spaţiul acordat în economia lucrării este mai întins (cca. 140 pagini).

Ne vom opri mai mult asupra ciclului *Baladei păstoreşti*, întrucît discuţiile în jurul semnificaţiei motivului mioritic s-au intensificat şi se pare că folcloriştii au ajuns la o anumită cristalizare a părerilor în sensul unei rezolvări acceptabile.

---

[6] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 67.

[7] G. Coşbuc, *Elementele populare*, în ,,Noua revistă română'', Bucureşti, 1900.

[8] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 17.

Cu mai bine de doi ani în urmă prof. Mihai Pop, vorbind unui grup de tineri interesaţi în cunoaşterea folclorului nostru, remarca că în *Mioriţa* avem expusă, într-o modalitate proprie, concepţia despre lume a poporului nostru. Elementul epic — descrierea coborîrii turmelor, complotul şi episodul oii năzdrăvane — constituie pretextul artistic al introducerii testamentului ciobanului, prin esenţă liric, în care este expusă concepţia poporului despre viaţă şi moarte, o concepţie străină interpretărilor mai vechi şi mai noi despre „mistica morţii", „resemnare" şi „seninătate". Este vorba despre atitudinea în faţa morţii, o atitudine firească dacă ţinem seama de inevitabilitatea actului, în care ciobanul îşi exprimă dragostea de viaţă, de cei rămaşi în această lume, de ocupaţiile sale cotidiene, de tot ceea ce l-a înconjurat. După moarte, socotită în concepţia poporului ca o trecere dintr-o lume în alta, ciobanul doreşte să nu rupă legătura cu cei şi cele rămase, să fie în permanenţă însoţit de ele.

Într-o lecţie ţinută la cursurile de vară şi colocviile ştiinţifice de la Sinaia, prof. M. Pop lărgeşte sfera observaţiilor, aducînd unele precizări preţioase pentru viitoarele cercetări. „Pe un plan poetic mult mai larg, afirmă domnia sa, unele metafore - simbol ce incifrează străvechi concepţii despre lume capătă în momentele de mare tensiune din culmile creaţiei poetice româneşti — în *Mioriţa* şi *Meşterul Manole* sau în mitul marii călătorii — rolul de mediator. Simbolurile cu valenţe străvechi devin astfel axul în jurul căruia se încleştează mari frămîntări sufleteşti, mediatorul care rezolvă catartic opoziţii definitive. În opoziţia dintre viaţă şi moarte din *Mioriţa*, testamentul ciobanului, portretul lui şi mai cu seamă moartea-nuntă, are rol de mediator. Prin metafora-simbol « moarte/nuntă » poezia ajunge la o dezlegare senină de mare potenţă artistică a marii tensiuni ce o domină"[9].

Ne însuşim această părere, cu convingerea că va trebui reluată în studii mai ample, unde să fie reanalizate toate argumentele şi părerile atît de controversate pînă acum, precum şi toate elementele care să ducă la înţelegerea *Mioriţei* ca un aspect al unui întreg, în contextul nu numai al cîntecului epic în special, ci al folclorului în general. Raportarea la unele credinţe şi obiceiuri străvechi, care să ducă la cunoaşterea şi înţelegerea concepţiei de viaţă a mediilor folclorice, este în acest caz nu numai utilă, dar şi hotărîtoare. Cu atît mai mult cu cît această mentalitate nu e proprie numai *Mioriţei*, ci şi altor creaţii, unele chiar contemporane.

Iată, de exemplu, un text care circulă cu destulă intensitate în zilele noastre şi în care întîlnim nu numai aceeaşi concepţie de viaţă, dar şi aceeaşi modalitate de introducere a testamentului :

Foaie verde fir mohor,
Ionele puişor,
Un'ţi-a fost soarta să mori,
Sub roatele de tractor,
Venind de la tîrguşor.
Tractorul s-a ambalat
Şi sub roate te-a băgat.
Şi-am lăsat cu jurămînt
Cine m-o băga-n mormînt
Să nu mă bage adînc,
S-aud tractoarele-arînd
Şi pe mîndra suspinînd
Şi pe măicuţa jălind[10].

---

[9] Mihai Pop, *Limbajul poetic al creaţiilor folclorice româneşti*, Universitatea Bucureşti, cursurile de vară şi colocviile ştiinţifice, Sinaia, 25 iulie — 25 august 1966, text dactilografiat.

[10] Textul a fost auzit în satul Fierbinţii de Jos, rn. Urziceni, unde *Mioriţa* nu este cunoscută decît ca poezie citită în cărţile de şcoală, dar unde există şi acum un „drum al oilor".

Vom mai reține atenția cititorului cu încă două exemple, de astă dată din sfera cîntecelor de război :

Dacă mor, mîndruță, mor,
Să mă-ngropi lîngă izvor,
S-aud apa vîjîind,
Cucu'codrului cîntînd.

și

De cumva s-a întîmpla
Să mor în Italia,
Mîndră, nu te supăra,
Pe mine m-or îngropa
În pădurea brazilor,
La mirosul florilor.
Vîntul jalnic va sufla,
Brazii-ncet s-o legăna,
Păsările m-or cînta... [11]

Apropierea acestor texte de *Miorița* este făcută fiindu-ne clare diferențele existente, dar avînd convingerea unor puncte comune în ceea ce privește concepția despre viață — evoluată și ea într-o anume direcție. Exemplele de natura celor de mai sus se pot înmulți și, pentru elucidarea problemei în discuție, vor trebui adăugate noi constatări de mitologie, etnografie, istorie etc., toate îndreptate în același scop : înțelegerea concepției despre viață a poporului nostru, înțelegere care va facilita explicarea ei, așa cum este reflectată în creația poporului, în spiritul respectării adevărului.

În lucrarea de care ne ocupăm Gh. Vrabie se apropie oarecum de acest punct de vedere atunci cînd afirmă textual : ,,Socotim că nu este vorba de fatalism, sau de o concepție speculativă, idealistă, a poporului. Aflat în singurătatea de necuprins, ciobănașul își exprimă față de moartea inexorabilă cele din urmă dorințe ale unui om ce și-a iubit profesiunea de cioban : să fie înmormîntat alături de stînă și de turmă, în preajma a tot ce iubise, străvechi obicei din viața tuturor popoarelor'' [12].

Cercetarea *Mioriței*, precum și prezentarea celorlalte balade păstorești ca noi ,,laturi ale Mioriței'' [13] vin să demonstreze valabilitatea acestei concluzii.

Caracterul prezentării noastre ne obligă să nu mai stăruim și asupra altor aspecte ale studiului, într-un sens sau altul, deși discuțiile ar trebui extinse și asupra felului în care autorul a rezolvat o serie de probleme controversate ale eposului nostru. Dacă autorul, așa cum s-a văzut, nu a reușit să depășească unele limite ale unor cercetări mai vechi, neasimilînd o serie de concluzii ale folcloristicii moderne, dacă ,,cercetarea de ansamblu'' nu e cea la care ne așteptam și fusese enunțată în prefață, Gh. Vrabie făcînd tot mici monografii, dacă generalizarea unor concluzii nu se ridică la înălțimea acestei priviri globale, dacă fenomenul folcloric contemporan reține mai puțin atenția autorului, dacă, în sfîrșit, se mai observă, în unele părți, o serie de inconsecvențe care ar pune în încurcătură pe cititor, totuși trebuie să recunoaștem lucrării lui Gh. Vrabie unele merite incontestabile, prețioase pentru cunoașterea eposului versificat.

Dintre acestea vom enumera numai cîteva, după părerea noastră suficiente pentru a echilibra cele menționate mai sus. Lucrarea lui Gh. Vrabie atrage atenția prin încercarea de a prezenta într-un tot unitar problemele de bază ale cîntecului bătrînesc, toate categoriile acestuia în perspectivă verticală și orizontală, investigația fiind extinsă nu numai asupra materialului faptic şi teoretic nord-dunărean, ci şi asupra spaţiului sud-est european şi chiar a celui universal. În felul acesta cititorul îşi poate mai uşor forma o imagine asupra problemei, iar cercetătorilor li se oferă gata întocmit un material comparativ, ce urmează a fi exploatat în studii viitoare.

---

[11] Ilie Vărșandan, *Dorul inimii*, poezii poporale de... înv. dir., Arad, 1923, p. 18—19 (nr. 85) și respectiv, p. 24 (nr. 115).

[12] Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 262 — 263.

[13] *Ibidem*, p. 283 și 287.

De aici şi concluzia că unele deziderate expuse de autor în prefaţa pe care o semnează sînt perfect realizabile.

Al. Dobre

MIODRAG IBROVAC, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe*. Étude d'histoire romantique suivie du Cours de Fauriel professé en Sorbonne (1831-1832) Paris, Librairie Marcel Didier, 1966, 719 p.+20 pl. + Addenda şi erata.

Profesorul Miodrag Ibrovac, de la Universitatea din Belgrad, autor a numeroase şi importante studii publicate în franceză şi sîrbo-croată, despre viaţa şi opera unor scriitori ca José-Maria de Heredia, A. de Vigny, V. Hugo, J. Racine etc., este şi un cercetător renumit al legăturilor culturale franco-iugoslave; a elaborat studii despre Kopitar şi francezii, Vuk Karadžić şi francezii, ca şi despre Auguste Dozon, atît de cunoscut pentru culegerile lui folclorice de la bulgari şi sîrbi. După o atît de vastă activitate, autorul a abordat o temă de sinteză relativ la ecoul european al poeziilor populare greceşti şi sîrbeşti. Tema este neîndoios de mare importanţă şi pentru cultura noastră, deoarece se fac referinţe în mai multe rînduri la folclorul şi la folcloristica românească.

Pe lîngă o bibliografie vastă, constînd din lucrări tipărite, autorul cercetează manuscrisele de la Fauriel, J. Grimm, Kopitar.

Lucrarea se împarte în patru părţi: I. *Geneza cîntecelor populare ale Greciei moderne*, II. *Soarta cîntecelor populare ale Greciei moderne*, III. *Cursul lui Fauriel despre cîntecele sîrbeşti şi greceşti (prezentare critică)*, IV. *Poezia populară a sîrbilor şi grecilor. Curs ţinut de Claude Fauriel la Sorbona (1831—1832)*. În introducere, M. Ibrovac prezintă noţiunea de poezie populară în Franţa şi atitudinea romanticilor faţă de ea, oprindu-se la primele consemnări, din secolele XII—XIV, trecînd apoi la Montaigne, care a definit pentru prima oară natura şi valoarea poeziei populare, la Malherbe, M-me de Sévigné, La Fontaine, Perrault. O atenţie şi mai mare acordă autorul admiratorului vieţii ţărăneşti şi marelui preţuitor al poeziilor populare care a fost Jean Jacques Rousseau. Între altele, el are meritul de a fi definit pentru prima oară romanţa populară, denumită mai tîrziu baladă, în *Dictionaire de musique* (1765); Rousseau insistă asupra caracterului de întîmplare amoroasă, deseori tragică, al baladei, asupra stilului simplu, emoţionant, a gustului puţin antic, a melodiei dulci, naturale, cîmpeneşti, care îşi face efectul prin ea însăşi, independent de maniera cîntăreţului. Urmează apoi prezentarea traducerilor făcute din Ossian şi primele culegeri de poezii populare franceze, toate văzute în corelaţie cu mişcarea folcloristică germană, engleză, spaniolă.

La începutul părţii întîi a cărţii, M. Ibrovac se ocupă de interesul manifestat în Franţa faţă de Grecia modernă înainte de apariţia culegerii de poezii populare publicate de Fauriel. Autorul cercetează descrierile de călătorie în Grecia, care au apărut în general din imbolduri renascentiste, începînd din secolul al XV-lea. La sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea se creează în Europa un puternic curent filoelen, ai cărui reprezentanţi de seamă sînt Vigny, Volney, Condorcet, Chénier, Goethe, Schiller, Hegel, Hölderlin, Milton, Byron, Shelley. Acest curent a dobîndit mari proporții în perioada luptelor pentru independența Greciei, cînd Franța și-a arătat fraternitatea față de poporul grec, și mai ales în primele decenii ale secolului al XIX-lea, cînd marea pleiadă de umaniști francezi elogiază pînă la idolatrie pămîntul grecesc.

Această atmosferă s-a răspîndit și asupra lui Charles-Claude Fauriel, născut la 1772 la Saint-Etienne, care studiază oratoria la Tournon și la Lyon, însușindu-și foarte bine latina și greaca, engleza și italiana. La început face o carieră administrativă. Dar buna lui pregătire și gustul lui artistic ales s-au făcut apreciate îndată ce a fost introdus în societatea scriitorilor și a gînditorilor francezi. El se face cunoscut și unor fruntași ai culturii și literaturii germane și italiene (de ex., leagă o strînsă prietenie cu Manzoni); publică lucrări de istorie literară și face numeroase traduceri; în prefață la *Conte de Carmagnola* și *Adelghis* premerge lui V. Hugo în problemele teoriei romantismului. Pentru bunul nume pe care și-l cîștigase, lui Fauriel i se creează, în anul 1830, o catedră de „literatură străină" la Sorbona.

Față de poezia populară, interesul lui Fauriel începe să se manifeste încă pe la anul 1800. Pentru el poeziile populare sînt „cea dintîi istorie, cea dintîi epopee; ele dezvăluie viața publică și privată; ele sînt cuvintele primelor intenții civilizatoare". În aceste aprecieri putem descoperi și unele din ideile exprimate de N. Bălcescu și Alecu Russo. În 1824—1825 Fauriel dă la iveală colecția sa, ce avea să devină celebră, sub titlul *Chants populaires de la Grèce moderne,* iar în primul an de activitate la Sorbona își intitulează cursul *Poezia populară a sîrbilor și a grecilor,* ceea ce reprezenta un fapt unic în acel timp. Influența pe care a exercitat-o culegerea lui în lumea literelor europene a fost deosebit de puternică. Una dintre primele colecții de poezii populare franceze, aceea a lui Villmarqué, e socotită „din toate punctele de vedere o replică la *Cîntecele* lui Fauriel". El e considerat ca părintele cercetărilor de folclor în Franța, iar Thierry, Thiers, Michelet și Mignet l-au recunoscut ca profesor al lor.

Ultimul capitol al părții întîi a cărții lui Ibrovac privește *elaborarea culegerii lui Fauriel.* Primele lui legături cu Grecia datează încă de pe la 1793, cînd l-a cunoscut pe vestitul umanist și filolog grec *Koraïs,* pe care N. Iorga l-a caracterizat ca un grec luptător și om de cultură, și cu care Fauriel a avut apropiate legături; el s-a bucurat în același timp de prietenia lui *Andreas Moustoxidi,* om învățat al vremii sale, foarte apreciat în Italia, unde își făcuse studiile de drept. Informatorii lui Fauriel, sau mai exact persoanele care i-au furnizat texte, au fost *Christodoulos Klonaris,* un epiriot, fost institutor la școala grecească din București, *Nikolaos Savva,* zis și *Pikkolos,* medic și scriitor, care a studiat și activat mai mulți ani în București, *Charles-Benoît Hase,* un german devenit cetățean francez, elenist de seamă, ș.a. Iarna anului 1823—1824 Fauriel o petrece la prietenul său Manzoni, în Brusuglio, nu departe de Milano, după ce într-un prospect datat martie 1823 își anunțase culegerea sub titlul *Chants populaires de la Grèce moderne.* De la Brusuglio, Moustoxidi îl invită să facă împreună o călătorie la colonia greacă din Veneția și la Triest, pentru culegeri de poezii populare, ceea ce realizează încă în aceeași primăvară. Pe cînd termina călătoria făcută cu Moustoxidi, la Paris apărea volumul întîi al culegerii, care cuprindea „cîntece istorice" (306 — CXLIV p.) și care s-a vîndut foarte repede, cîștigînd și o presă deosebit de favorabilă; un an mai tîrziu, în 1825, apărea al doilea volum, care cuprindea și un „supliment", cu unele texte culese la Veneția și Triest, și era constituit din „cîntece istorice, romanțioase și familiale" (492 p.). În sfîrșit, al treilea volum plănuit trebuia să cuprindă restul cîntecelor culese în 1824, dar a văzut lumina tiparului abia în 1956, la Atena, iar alte 5 texte sînt publicate prima oară în anexa a patra a cărții lui M. Ibrovac.

Pentru culegerea sa, Fauriel nu avea un model de urmat. Importantele publicații de acest fel ale lui Karadžić, care începuseră să apară cu vreo zece ani mai devreme, îi erau încă necunoscute. Doar culegerea de balade engleze, scoțiene și irlandeze a lui W. Scott putea s-o fi avut în vedere și se pare că între cele două lucrări există unele legături.

În amplul său *Discurs preliminar*, el prezintă probleme de istorie, ciclurile poeziei populare greceşti, trecutul ei, autorii şi provenienţa ei, precum şi valoarea ei estetică.

Ecoul european al culegerii lui Fauriel e urmărit de M. Ibrovac în partea a doua a monografiei sale, foarte bogată în informaţii, în care stăruie mai ales asupra felului în care a fost imitată şi apreciată în Franţa, Germania, Austria, Anglia, în ţările slave, în Italia şi Grecia. Nu e locul să ne oprim asupra elogiilor, de altfel unanime, aduse lui Fauriel. Totuşi, pentru a ne da seama de proporţiile ecoului avut de această lucrare, notăm că ea s-a bucurat de aprecierea unora dintre cei mai de seamă scriitori şi oameni de cultură ai epocii, cum au fost Sainte-Beuve, V. Hugo, P. Mérimée, J. W. Goethe, J. Grimm, J. Kopitar, J. Bowring, F. Miklošić ş.a.

Pentru a-şi pregăti expunerea despre cursul lui Fauriel, M. Ibrovac avea nevoie să cerceteze şi culegerile de poezie populară sîrbă publicate înainte de 1830, şi felul în care fuseseră ele receptate în străinătate, ceea ce realizează în capitolul întîi al părţii a treia. Capitolul se poate subîmpărţi în două : culegerile dinainte de Karadžić (ale lui Kačić şi de Fortis) şi cele ale „părintelui literaturii sîrbe moderne". Se ştie că poeziile populare sîrbeşti au avut şansa de a fi culese mai devreme decît cele greceşti. După unele momente mai puţin importante, ele încep să fie cunoscute încă de prin 1774, cînd abatele de Fortis şi-a tipărit celebrul său *Viaggio in Dalmazia*, în care publică şi balada despre *Soţia lui Asan-Aga*, baladă care avea să facă o mare carieră literară în secolul al XIX-lea, mai ales datorită traducerii ei de către Goethe. Dar prin colecţiile sale foarte numeroase, care au început să apară încă din 1814 şi au fost traduse devreme în germană, franceză şi engleză, Karadžić a fost cel care a creat marele roman al poeziilor populare sîrbeşti.

După acest tur de orizont, pe care-l face urmărind numeroasele publicaţii şi traduceri europene ale poeziilor populare greceşti şi sîrbeşti, M. Ibrovac trece la studiul carierei de profesor a lui Fauriel, discută cursul acestuia, iar apoi publică, adnotate, chiar şi lecţiile ţinute de el în 1831—1832.

Cursul lui Fauriel, cuprins în partea a patra a cărţii lui Ibrovac, se deschide cu o lecţie introductivă despre interesul pe care-l prezintă compararea poeziilor populare, după care el dă informaţii despre istoria sîrbilor, despre culegerile şi traducerile făcute în domeniul poeziilor populare sîrbeşti, asemănările lor cu cele greceşti, şi încearcă să răspundă la întrebarea care dintre cele două popoare a avut rolul precumpănitor în acţiunea de influenţare a celuilalt, acordînd prioritate grecilor.

A doua lecţie Fauriel o consacră *cîntecelor familiale* ale grecilor şi sîrbilor, de cele mai multe ori texte scurte, lirice, în cadrul cărora distinge cîntecele de nuntă, de anul nou, de ploaie. Tuturor acestor categorii de cîntece le descrie cadrul de desfăşurare, apoi alege fragmente ilustrative, traduse în versuri sau în proză, iar în încheiere observă că între cîntecele celor două popoare sînt asemănări care merg pînă la identitate în ceea ce priveşte tonul, sentimentele şi motivele literare, deosebindu-se totuşi între ele prin detalii. Continuîndu-şi prezentarea, în lecţia următoare se ocupă de cîntecele de muncă, de cele de dragoste, de dragostea de frate şi dragostea filială, precum şi de cîntecele funebre. Cea mai mare admiraţie i-o trezesc acestea din urmă, numite şi cîntece miriologice, pe care le consideră ca „una dintre producţiile cele mai admirabile ale poeziei populare a grecilor moderni" şi „opera unui întreg popor, produs caracteristic al imaginaţiei sale, o manifestare a felului de a simţi natura şi viaţa : cu un cuvînt, un rezumat al întregii sale poezii".

Începînd din lecţia a patra a cursului său, Fauriel se ocupă în trei şedinţe succesive de cîntecele narative greco-sîrbeşti. Începe cu cele pe care le consideră produsul invenţiunii pure, şi anume cu „romanţa greacă de mare frumuseţe" intitulată „La jeune fille et Charon" pe care o traduce în mai multe variante publicate în culegerea lui. El e reţinut de „compoziţia remarcabilă", de admirabilul simţ poetic al cîntăreţului popular, care a ştiut să creeze o povestire cu un caracter atît de dramatic, atît de viu, atît de profund". Lecţia se încheie cu prezentarea a două balade dintre cele mai impresionante : cea sîrbească despre *Soţia lui Asan-Aga* şi cea grecească intitulată *Răpirea.*

În două lecţii următoare sînt prezentate baladele : *Gruiţa, Simion, copil găsit, Zidirea cetăţii Skadar, Însurătoarea lui Todor Jakšić, Însurătoarea lui Todor Stalać, Nunta lui Maxim Crnojević.* Acestea sînt balade sîrbeşti cărora Fauriel nu le găseşte paralele în poezia populară a grecilor. Nici chiar cîntecului despre *Zidirea cetăţii Skadar* nu-i cunoaşte corespondentul grec, deoarece el n-a avut norocul de a-l culege, acest merit rămînînd, după cît se pare, unui alt culegător celebru al poeziei populare greceşti, anume italianului Niccolò Tommaseo, care l-a publicat în 1842. Totuşi, frumuseţea variantei sîrbeşti nu-i putea scăpa nici lui Fauriel, care, după Grimm, o consideră ca pe „unul dintre cele mai impresionante cîntece ale tuturor popoarelor şi timpurilor".

Urmează două lecţii consecutive, consacrate de data aceasta „romanului grec", legîndu-le de cele precedente prin constatarea că, într-un fel sau altul, ambele ar avea un caracter de „mici romane poetice". Romanele care îi reţin atenţia sînt cele intitulate *Lybistros şi Rodamnè, Bertrand şi Chrysantza, Athestis de Cythère* şi *Erotokritos.*

Alte trei lecţii se opresc asupra „cîntecelor eroice" ale slavilor în general, ale sîrbilor şi parţial ale grecilor. Prin cîntece eroice înţelege pe cele care celebrează faptele de curaj, şi gloria vitejilor popoarelor. Dar înainte de a intra în prezentarea diferitelor cîntece eroice, Fauriel face cîteva consideraţii generale. El observă că, deşi prezintă teme din istoria popoarelor respective, ele sînt în întregime ficţiune, păstrînd amintirea unui fapt istoric sau a unui personaj, fără particularităţile lor reale, ci înzestrîndu-le cu însuşiri conforme cu concepţia poporului în legătură cu ele. Se opreşte apoi asupra *Cîntecului rusesc al lui Igor* şi asupra unor cîntece similare cehe. Trecînd la cîntecele eroice ale sîrbilor, el acordă o lecţie întreagă celor relative la *Marcu Kraljević,* găsind unele asemănări cu cel grecesc despre *Moartea lui Kolokotronis.* Fauriel constată că figura lui Marcu Kraljević, acest „Roland sau Cid" al sîrbilor, căzut la 1392 în cursul bătăliei de la Rovine, a atras o mulţime de cîntece populare şi tradiţii, cu un caracter mai mult sau mai puţin fantastic, care-i prezintă vitejia şi forţa fizică prodigioasă într-o suită de tablouri de mare originalitate. *Doicin bolnavul* şi *Nunta lui Dušan* constituie obiectul celei de-a doua lecţii privitoare la cîntecul eroic sîrbesc.

După această lecţie, Fauriel e nevoit să-şi întrerupă, fără a le mai relua, prelegerile folclorice, pentru a-şi putea încheia în schimb cursul despre poezia provensală, pe care-l susţinea în acelaşi timp. Într-un manuscris s-a păstrat însă proiectul ultimelor două-trei lecţii, care ar fi urmat să prezinte *bătălia de la Cosovo şi pe uscoci,* cîntecele greceşti despre *clefţi,* precum şi pe cele relative la *războaiele insurecţionale* ale sîrbilor şi grecilor şi *concluziile* generale ale cursului. Pentru prima dintre aceste lecţii, el îşi pregătise chiar şi traducerea baladei despre *Ţarul Lazar şi ţarina Miliţa.*

Aici se încheie aşadar programa primului curs universitar despre poezia populară. Privindu-l atent, ne dăm seama că el cuprinde un material bogat, prezentat amănunţit, de un om foarte învăţat, cu mult gust artistic şi entuziasm. Găsind în Miodrag Ibrovac un cercetător experimentat şi devotat, Fauriel devine pentru folcloristul de azi mult mai cunoscut decît pînă acum, rămînînd să fie studiat şi citat.

Întorcîndu-ne la cartea lui Miodrag Ibrovac, care mai cuprinde cinci apendice (prospectul la culegerea lui Fauriel, foaia de titlu a acesteia, precum şi trei categorii de texte rămase inedite între manuscrisele lui), un indice al numelor de persoane citate şi un tabel al ilustraţiilor — regretăm doar lipsa unei liste bibliografice a tipăriturilor cercetate de autor —, trebuie să remarcăm bogăţia informaţiei, ritmul intens cu care e urmărită tema, aducînd astfel o contribuţie de valoare la istoria folcloristicii europene.

Ion Taloş

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice* şi *folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, *Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstorit la români (sec. XIX-începutul sec. XX)*, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * *Studii de istorie literară și folclor*, 1964, 248 p., 11, 50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani*, ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * *Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)*, 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, *Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor, Studiu istoric-critic*, 1963, 187 p., 4, 75 lei.

* * * *Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838*, ediție critică de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 12, nr. 5, p. 337 – 420, București, 1967

I.P.I. – c. 5642

43.407

Lei 12. –

XF 1172
200 17

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 12 BUCUREȘTI Nr. 6

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUŢIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCŞAN

Secretar de redacţie:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 12 1967 Nr. 6

SUMAR

Pag.

STUDII

VASILE ADĂSCĂLIŢEI, Date noi privind teatrul folcloric *Brîncovenii*. . . . 423
G. SULIŢEANU, Poemul popular *Cînd şi-a pierdut ciobanul oile*. 435
MONICA BRĂTULESCU, Contribuţii la cercetarea poeticii colindelor. . . . 461

MATERIALE

AL. DOBRE, Petre Ispirescu — 80 de ani de la moarte —. 477
MARIA LUIZA UNGUREANU, Scrisorile lui Gustav Weigand către Artur Gorovei. 491

NOTE ŞI RECENZII

Din activitatea Comisiei de antropologie şi etnologie (*Romulus Vulcănescu*). 567
OVID DENSUŞIANU: *Flori alese din cîntecele poporului. Viaţa păstorească în poezia noastră populară. Folclorul. Cum trebuie înţeles. Graiul din Ţara Haţegului.* Ediţie îngrijită şi prefaţată de Marin Bucur, Bucureşti, 1966 (*Sabina-C. Stroescu*). 509

Rev. etn. folc. tom. 12, nr. 6 p. 421–512 Bucureşti, 1967

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 12 1967 No 6

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

VASILE ADĂSCĂLIȚEI, Nouvelles données sur le drame folklorique *Brâncovenii* 423
G. SULIȚEANU, Le poème populaire *Lorsque le berger vient de perdre ses moutons* 435
MONICA BRĂTULESCU, Contribution à la recherche sur la *colinda* 461

MATÉRIAUX

AL. DOBRE, 80 ans depuis la mort de Petre Ispirescu 477
MARIA LUIZA UNGUREANU, Les lettres de Gustav Weigand à Artur Gorovei 491

NOTES ET COMPTES RENDUS

Sur l'activité de la Commission d'anthropologie et d'ethnologie (*Romulus Vulcănescu*) 507
OVID DENSUȘIANU : *Flori alese din cîntecele poporului. Viața păstorească în poezia noastră populară. Folclorul. Cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului* (*Fleurs choisies parmi les chants populaires. La vie pastorale dans notre poésie populaire. Le folklore. Comment on doit l'entendre. Le parler de Țara Hațegului*). Edition soignée et préfacée par Marin Bucur, Bucarest, 1966 (*Sabina-C. Stroescu*) 509

DATE NOI PRIVIND TEATRUL FOLCLORIC BRÎNCOVENII

VASILE ADĂSCĂLIȚEI

Faptul că în teatrul folcloric propriu-zis (aşa cum apare el în provinciile care l-au cultivat în mod deosebit, printre acestea Moldova ocupînd — se pare — locul de frunte) şi-au găsit expresie, mai ales în ultimul veac, episoade istorice de mare popularitate, este dovedit din ce în ce mai temeinic. Cel puţin momentele de însemnătate crucială în istoria naţională au fost deja identificate ca stînd la baza inspiraţiei unora din dramaturgii anonimi. În acest sens vin amănuntele de curînd publicate despre reflectarea actului Unirii ţărilor române în teatrul folcloric de pe valea Bistriţei[1], informaţiile privitoare la spectacolele populare despre dobîndirea Independenţei naţionale (intitulate : *Căderea Plevnei* sau *Predarea lui Osman-Paşa*, contemporaneizate ulterior într-o manieră destul de originală, în perioada de după primul război mondial, în piesa ale cărei variante se cunosc sub nume ca : *Pacea*, *Pacea generală* sau *Încheierea păcii*, *Masa verde*, şi din nou actualizate după al doilea război mondial, cînd au apărut piese despre *Încheierea armistițiului*, *Căderea Berlinului*, *Predarea lui Hitler*)[2], ca şi alte amănunte[3] care nu s-au concretizat în studii şi articole dar întregesc imaginea acestui capitol al teatrului popular.

Unele realităţi asupra cărora cercetarea contemporană a insistat mai cu seamă în ultimii ani arată că teatrul folcloric cu subiecte istorice are o vîrstă mai mare de un secol. Studiul lui Ion Muşlea despre *Cîntare și verș la Constantin. Sfîrșitul lui Brîncoveanu în repertoriul dramatic al minerilor*

---

[1] Horia Barbu Oprişan, *Influența dramaturgiei folclorice*, în ,,Limbă și literatură", XI (1966), p. 129—134.

[2] V. Adăscăliței, *Teatrul folcloric cu subiecte de război*, în ,,Limbă și literatură", X (1965), p. 327—344.

[3] În ultima vreme am obținut date în legătură cu existența în regiunea Suceava (comuna Moara și altele) a unui mai vechi teatru folcloric cu subiecte de război, numit *Împărații*. El sugerează o origine care poate fi stabilită în epoca postnapoleoneană (1815—1820), înfățișînd capetele încoronate ale timpului, conflictele dintre diversele puteri ale Europei de atunci, printr-o optică populară (aşa cum se petrec lucrurile și în teatrul de război cu subiecte din istoria națională).

Este posibil ca acest teatru să fi avut o deosebită influență asupra dezvoltării pieselor amintite ca alcătuind capitolul teatrului folcloric cu subiecte de război, mai ales că zonal există și alte corespondențe.

Rev. etn. folc., tom 12, nr. 6, p. 423—434., București. 1967

români din Nordul Transilvaniei, publicat în 1964[4], este cel dintîi care pune mai convingător această chestiune. Dispunînd de două variante din Cavnic (Baia-Mare), autorul citat atrage atenţia asupra faptului că în zona amintită poate fi identificat teatrul popular *Brîncovenii*, care se recomandă ca unul din spectacolele cu subiect incontestabil istoric, dintre cele mai vechi, cunoscute în practica mediilor folclorice. Cum era şi de aşteptat, drama familiei lui Constantin Brîncoveanu a impresionat masele într-o măsură neobişnuită. Legenda a dus la cronică (uneori ritmată), cronica în versuri a căpătat caracteristicile baladei, iar balada s-a constituit (acolo unde a fost posibil) în teatru. Date fiind unele tradiţii în sensul cultivării dramatizărilor, referitoare la sfîrşitul tragic al unor domnitori incriminaţi de stăpînirea turcească, pe scenele improvizate dar cu popularitate din Transilvania — este vorba de mai vechea piesă *Occisio Gregorii in Moldavia vodae tragedice expressa*, apreciată ca ,,cea mai veche piesă de teatru românească cunoscută"[5] — este explicabilă apariţia şi folclorizarea *Brîncovenilor*, mai întîi în această provincie.

Cercetările de teren ne-au ajutat să constatăm că teatrul cu subiect istoric *Brîncovenii* nu este — cel puţin astăzi — numai transilvănean. În 1966 şi 1967 am putut culege şase variante vii (orale) ale acestuia[6], din comunele extrem nord-estice ale raionului[7] Rădăuţi, regiunea Suceava.

---

[4] I. Muşlea, *Cintare şi verş la Constantin. Sfirşitul lui Brincoveanu in repertoriul dramatic al minerilor români din Nordul Transilvaniei*, în ,,Studii de istorie literară şi folclor", Filiala Academiei Cluj, 1964, p. 21—61.

[5] Lucian Drimba, *Occisio Gregorii in Moldavia vodae tragedice expressa, cea mai veche piesă de teatru românească cunoscută*, în ,,Limbă şi literatură", VII (1963), p. 359—398.

[6] Este vorba de comunele Straja şi Vicovul de Sus.

Cele şase variante la care ne vom referi în cursul acestor însemnări privitoare la teatrul ,,Brîncovenii" în Moldova, au fost culese după cum urmează.

Varianta I. Din Straja, raionul Rădăuţi. Culeg. : Vasile Adăscăliţei şi studenţii : Atanasiu Dumitru, Tatulea Mărgărint Corneliu şi Şuiu Rodica, de la Universitatea din Iaşi, august 1966, de la Popescu Dumitru, de 17 ani ş.a.

Varianta II. Din Straja, raionul Rădăuţi. Culeg. : Vasile Adăscăliţei şi student Popescu Vasile, de la Universitatea din Iaşi, august 1966, de la Juravle Vasile de 16 ani.

Varianta III. Din Straja, raionul Rădăuţi. Culeg. : Apostol Nicolae, profesor, noiembrie 1966, de la Ştirban Vasile de 18 ani, Catancea Vasile de 20 ani şi Cotos Nicolae de 18 ani.

Varianta IV. Din Vicovul de Sus—Laura, raionul Rădăuţi. Culeg. : Parasca-Şorodoc Viorica, profesoară suplinitoare, noiembrie 1966, de la Schipor Nicolae de 75 ani.

Varianta V. Din Vicovul de Sus—Plai, raionul Rădăuţi. Culeg. : Vasile Adăscăliţei şi Parasca-Şorodoc Viorica, decembrie 1966, de la Coroamă Onofrei de 91 ani.

Varianta VI. Din Straja, raionul Rădăuţi. Culeg. : Juravle Ion, pensionar, în ianuarie 1967, de la mai mulţi nepoţi care-i poartă numele.

Din acestea, în anexă poate fi întîlnit unul din textele mai reprezentative.

[7] Pentru ca cei interesaţi să poată dispune de o imagine sumară a tipului dominant de variante moldoveneşti (rădăuţene) ale *Brîncovenilor*, spre a le putea compara ei înşişi cu cele transilvănene — publicate de Ion Muşlea —, prezentăm succint schema pe care el se dezvoltă, ilustrînd cu pasaje dintre cele mai semnificative.

Cel mai adesea, variantele rădăuţene au un prolog de colindă, în care întîlnim versuri ca următoarele :

,,Sculaţi, domnilor, sculaţi,
Brîncovenii-i aşteptaţi !
Aşteptaţi-i cu onor,
Brîncoveanu domnitor !
Sculaţi şi priviţi în sus
Cum îl bate pe Isus ;

În lumina acestor date este deci necesară prelungirea studiului originii, vechimii şi răspîndirii *Brîncovenilor*, aşa cum cere suplimentul de materiale dobîndite.

Originea acestui teatru pare a nu se mai înscrie cert în Cavnic, cum păreau lucrurile în cazul cînd nu erau cunoscute şi variante din alte locali-

---

Sculaţi şi priviţi în jos
Cum îl bate pe Hristos;
Cum îl bat şi-l chinuiesc
Şi pe cruce-l răstignesc,
La Golgota-ntr-un obor,
Mîntuire la popor!"
(Din varianta I).

Primul episod constă în prezentarea mîniei de care este cuprins sultanul, stare explicată de obicei astfel:

„Brîncoveanu Constantin,
Boier vechi şi domn creştin,
De averi ce tot strîngea,
Sultanul se îngrijea
Şi de moarte-l hotăra".
(Din varianta V).

Aşa că el porunceşte soldaţilor săi:

„Duceţi-vă la Muntenia cea frumoasă,
Chiar la Brîncoveni acasă
Şi aduceţi-i aici,
Să-i văd ce fel de voinici!"
(Din varianta I).

Fiindu-i adus Brîncoveanu, sultanul îi reproşează:

„Adevăr am găsit scris,
Pînă ce te-am prins,
Că desparţi a ta moşie
De a noastră-mpărăţie.
Că de mult ce-ai fost avut,
Bani de aur ai făcut...
Făr-a-ţi fi de mine teamă,
Făr-a vrea să-mi iei de seamă".
(Din varianta I).

Mînia sultanului promite să se stăpînească numai dacă Brîncoveanu, împreună cu toţi fiii săi, acceptă să părăsească religia creştină şi să treacă la mahomedanism:

„De ţi-i milă de copii
Şi de vrei ca să mai fii,
Lasă legea creştinească
Şi te dă-n legea turcească;
Că dacă nu te turceşti,
Tu pe lume nu trăieşti!"
(Din varianta I).

Dar domnitorul român reacţionează dîrz şi impresionant:

„Toţi fiii de mi-i tăia,
Nu mă las de legea mea!"
(Din varianta IV).

Întărîtat, sultanul cere slugilor sale:

„Luaţi-i pe-aceşti tirani,
Domni, feciori de Brîncovani,
Şi călăul din Bosfor
Să-mi aducă capul lor!"
(Din varianta IV).

tăţi şi regiuni. Continuînd să acceptăm însă teza originii transilvănene a *Brîncovenilor*, am observa că şi modelele care au putut servi la realizarea iniţială a acestei piese de teatru circulau într-o zonă mai largă. Mai vechea piesă *Occisio Gregorii in Moldavia*... este atestată şi la Oradea, şi la Blaj etc. Pe de altă parte, dacă variante ale acestui teatru au putut fi culese şi din Moldova, considerăm că poate fi o întîmplare aceea că la Cavnic au fost aflate primele texte transilvănene cunoscute pînă acum. Desigur, cercetările susţinute pot să scoată la iveală şi alte texte, din alte localităţi.De aceea, originea acestui teatru nu poate fi decît general localizată la teritoriul nord-transilvănean, fiindcă dovezile care să asigure identificarea localităţilor unde a apărut, deocamdată, lipsesc.

Decapitarea fiilor lui Brîncoveanu se face deîndată, dar nu mai înainte ca fiecăruia în parte să i se ceară lepădarea de credinţa strămoşească, fără ecou însă. Însuşi călăul exclamă mirat :

„Ce-aşa mare lege-aveţi
De vă ţineţi toţi măreţi?
Legea lui creştin haiduc
Vreţi s-o-ntindeţi peste turc?”
(Din varianta III).

Sultanului îi este prezentat pe rînd capul fiecăruia. (Ca şi în variantele transilvănene, sugestia se realizează prin nişte mere înfipte în vîrful săbiei călăului.) Ucişi, fiii lui Brîncoveanu rămîn în afara cercului care reprezintă scena, reapărînd în final, cînd întreaga trupă aduce urări gazdelor.

Urmează scena blestemului pe care tatăl îndurerat îl adresează sultanului şi turcilor, în general :

„Dare-ar bunul Dumnezeu
Să fie pe gîndul meu,
Să vă ştergeţi de pe pămînt,
Cum se şterg norii de vînt;
Să n-aveţi loc de-ngropat,
Nici copii de sărutat!
Şi-n cea lume, de-aţi muri,
Tragă-v-ar balaurii!
Să vă tragă tocma-n iad,
Unde toţi păgînii ard!”
(Din varianta I).

Aproape toate variantele vorbesc apoi pe scurt despre chinurile la care însuşi Brîncoveanu a fost supus înaintea morţii. Ele se termină însă cu versurile pline de semnificaţie :

„Să ştiţi c-a murit creştin
Brîncoveanu Constantin!”.

Mult mai cursive, datorită oralităţii care le-a şlefuit, variantele moldoveneşti stau aproape de cîntecul popular (epic — mai cu seamă — şi liric), de care se folosesc într-o măsură apreciabilă. Găsim util să arătăm că în căutările noastre de teren, aproape toate localităţile din raionul Rădăuţi ne-au procurat variante foarte apropiate ale baladei *Constantin Brîncoveanul*, publicată de Vasile Alecsandri. În foarte multe din pasajele sale, tipul rădăuţean al *Brîncovenilor* se dovedeşte fidel tocmai variantelor baladei respective. Ceea ce intervine în plus este aclimatizarea spectacolului la tradiţiile teatrului folcloric moldovenesc, apropierea vădită de teatrul haiducesc.

Dacă în Transilvania acest teatru folcloric astăzi nu mai poate fi întîlnit în realitatea vie, în Moldova el a fost jucat şi cu prilejul Anului nou 1967, ceea ce constituie o dovadă a asimilării sale în repertoriul acestei regiuni şi la caracteristicile acestui repertoriu. De aceea, *Brîncovenii* se prezintă aici ca o datină, are unele părţi cîntate, îndeplineşte rolul colindei (prin trecerea trupei care dă spectacolul din casă în casă), şi-a însuşit regulile generale ale regiei şi scenografiei dramaturgiei folclorice.

De remarcat şi faptul că variantele moldoveneşti sînt mult mai clare decît cele transilvănene, îmbîcsite cu termeni mai puţin populari (datoraţi unei origini semicărturăreşti), întrunind elementele în baza cărora acest teatru să poată fi — fără reţineri — considerat folcloric.

Episoadele din care acţiunea este compusă sînt — neîndoielnic — scoase din cronicile ritmate referitoare la familia Brîncovenilor. Despre mazilirea, arestarea şi uciderea lui Constantin Vodă şi a fiilor săi, la Constantinopol în 1714, vorbesc nenumărate manuscrise păstrate pînă astăzi, pe care în *Repertoriul manuscriselor de cronici interne. Secolele XV — XVIII*, I. Crăciun şi A. Ilieş[8] le menţionează cu grijă. Multe din ele sînt identificate ca provenind din Transilvania. Este de presupus că în afara celor care s-au păstrat au mai circulat şi altele, pierdute şi distruse cu vremea. Fidelitatea variantelor pe care I. Muşlea le publică faţă de aceste cronici pare evidentă şi a fost dovedită prin prezentarea paralelă a unor texte, arătînd că informaţia a fost completată cu date din cronica lui Gheorghe Şincai[9]. Aceeaşi fidelitate se mai susţine, într-o măsură apreciabilă, şi prin personajele teatrului, aşa cum apar ele în variantele transilvănene: Văcăreţu (Văcărescu), Candacoznic (Cantacuzino), Constantinul, Împăratul turcilor, Vizirul, Boierul I, Boierul II, Craiul, Inaşul I, Inaşul II, Scriitorul, Laufărul, Bondroşul, multe amintind pe cele implicate repetat în mărturisirile relatărilor manuscrise. Cu totul altfel stau lucrurile în cazul variantelor moldoveneşti, unde personajele obişnuit întîlnite par a nu depăşi eroii baladei populare despre Brîncoveanu şi se împart în două categorii: cele simpatizate (Brîncoveanu şi cei trei fii ai săi, Alexandru, Mihai şi Radu — deveniţi chiar haiduci în variantele IV şi V[10]) şi cele antipatizate datorită sensului de opresiune pe care îl au: Sultanul, Paşa, Călăul şi soldaţii (doi sau trei, numiţi: Bobu (Bobuş), Canac (Conac) şi un al treilea, fără nume).

În baza acestor date ni se pare evidentă originea iniţial transilvăneană a teatrului care nu putea apărea şi nu se putea dezvolta fără sursele cărtutăreşti necesare imprimării şi respectării amănuntului. Determinarea acestei realităţi este de o mare însemnătate. Ea repune în atenţia cercetării o sugestie mai veche pe care P. Caraman[11] o dădea, cu privire la rosturile deosebite ale zonelor folclorice transilvănene în vitalizarea teatrului folcloric românesc, sugestie care este necesar să fie înconjurată cu grijă şi consideraţie. Pe de altă parte, determinarea originii de sigură influenţă din partea mediilor cultivate (în raport cu cele care aveau să practice acest teatru-datină) face ca — şi în cazul acestei piese — să se repete constatările care au putut fi făcute şi în alte cazuri în legătură cu apariţia teatrului folcloric propriu-zis, cu privire la existenţa unor imbolduri din surse exterioare mediilor populare, folclorice prin excelenţă.

---

[8] I. Crăciun şi A. Ilieş, *Repertoriul manuscriselor de cronici interne. Secolele XV—XVIII. Privind istoria României*, Bucureşti, 1963.

[9] I. Muşlea, *loc. cit.*, p. 43—46.

[10] Identificarea fiilor lui Brîncoveanu cu haiducii, în unele variante moldovene, poate fi consecinţa contaminării cu teatrul de haiduci, cu care *Brîncovenii* coexistă acolo de multă vreme. Sensul antiotoman al haiduciei a facilitat asimilarea respectivă. Nu este însă total exclusă nici existenţa unor astfel de suprapuneri de sensuri în înşişi variantele transilvănene (necunoscute încă), deoarece şi în *Occisio Gregorii vodae*... — aşa cum arată I. Massoff în *Cel mai vechi text de teatru în limba română*, în „Magazin", III (1959), nr. 116 (26 decembrie) p. 2: „apar cinci haiduci care cîntă şi dansează".

[11] P. Caraman, *Motive româneşti în literatura semipopulară cehă. Teatrul de marionete*: *Horia Cloşca şi Crişan*, în „Arhiva...", Iaşi, XXXVI (1929), nr. 2, p. 103—114.

Vechimea teatrului popular *Brîncovenii* nu poate fi dusă în deceniile corespunzătoare istoriceşte faptelor şi eroilor despre care el vorbeşte. Înscrierea temei respective în dramaturgia populară s-a făcut din legendă, iar formarea legendei cerea un anumit timp. I. Muşlea lăsa să se înţeleagă că ar putea fi admisă ca perioadă de încetăţenire a acestui teatru în practicile folclorice cea corespunzătoare ultimelor decenii din prima jumătate a veacului trecut. Ni se pare că, ţinînd seama şi de variantele moldoveneşti, putem vorbi de apariţia acestui teatru chiar mai devreme, la răscrucea dintre veacurile al XVIII-lea şi al XIX-lea, cînd integrată în Austro-Ungaria, Bucovina putea să recepteze această influenţă fără dificultăţi, schimburile fiind active şi facile. În sensul respectiv par a pleda şi alte fapte. Înţelesul real al cultivării *Brîncovenilor* la românii din Transilvania era mai adînc decît arată aparenţa. Păstrarea credinţei strămoşeşti, cu preţul vieţii, aşa cum atitudinea Brîncovenilor demonstra, putea să însemneze o mobilizatoare alegorie în lupta pe care ortodoxismul o opunea tendinţelor continui, şi nu lipsite de presiune, ale catolicismului, care transformat într-o armă politică de stat, devenise unul din mijloacele de deznaţionalizare. Şi, un ultim argument în sensul vechimii *Brîncovenilor* : variantele moldoveneşti sînt de fapt aşa de deosebite de cele transilvănene încît presupun o viaţă independentă îndelungată, în timpul căreia să se prefacă, să se modifice atît de substanţial. Ceea ce le dă ,,personalitate'' este, ca şi în cazul altor spectacole de teatru popular din această provincie, apelul la baladă. Zona investigată de noi atestă această practică şi în teatrul haiducesc *Gruia lui Novac*, unde este vorba de o dramatizare a ,,poemelor'' lui Petre Dulfu, şi în cazul de care discutăm, dramatizarea fiind după balada populară de tip Alecsandri, şi în alte cazuri. Totodată, variantele moldoveneşti nu ar fi putut ocupa o arie aşa de largă de răspîndire, mult mai largă decît zona în care am putea admite că a fost cunoscut mai întîi, dacă n-ar fi vorba de o existenţă îndelungată a lor. Este drept însă că schimburile folclorice între partea de nord a Transilvaniei şi Bucovina şi Moldova de Nord au fost continue, din legendara epocă a lui Dragoş, pînă astăzi, indiferent de împărţirea politică la care aceste provincii au fost supuse de-a lungul timpurilor[12].

Abordarea celor cîteva chestiuni legate de teatrul popular *Brîncovenii*, considerăm noi, ajută la continuarea studiului atît de util al unui capitol încă insuficient cunoscut.

BRÎNCOVENII

Variantă culeasă din STRAJA, raionul Rădăuţi, regiunea Suceava.
Inf. Popescu Dumitru, 17 ani.
Culeg : Adăscăliţei Vasile şi studenţii : Atanasiu Dumitru, Şuiu Rodica, Tatulea Mărgărint Corneliu, de la Universitatea din Iaşi, august, 1966.

---

[12] De altfel, nenumăratele identităţi folclorice pe cele două versante ale Carpaţilor răsăriteni fac obiectul unor cercetări de teren repetate şi amănunţite, în care ne-am angajat cu un grup permanent de studenţi ai Facultăţii de filologie de la Universitatea ,,Al. I. Cuza'' din Iaşi, în intenţia noastră stînd elaborarea unor culegeri de texte comentate şi interpretate mai ales prin prisma corespondenţelor respective.

Personajele:

Sultanul
Soldatul I (Bobu)
Soldatul II (Canac)
Călăul
Constantin Brîncoveanu
Fiul cel mare (Alexandru)
Fiul mijlociu (Mihai)
Fiul cel mic (Radu)

Sultanul:
Soldat Bobu și Canac,
Drepți aicea la cerdac!
Soldații :
Poruncă mare, sultane,
Sînt la ordin cît de mare.
Și prin apă, și prin foc,
La ordin plecăm pe loc.
Un soldat:
Și eu Cănac din cerdac,
Ce mi-i spune ca să fac?
Sultanul :
Duceți-vă la Muntenia cea frumoasă,
Chiar la Brîncoveni acasă,
Să mi-i aduceți aici,
Să văd ce fel de voinici!
Dacă nu, vă spun acum,
Capul pe butuc vi-l pun.
Brîncoveanu și fii săi cîntă :
Scumpă țară românească,
Toți românii să trăiască!
Să trăiască-n țara lor
Și să aibă domnitor;
Să trăiască poporul roman,
Să nu dea bani la sultan!
Sultanul :
Constantine, Constantine,
Boier vechi și domn creștin!
Adevăr am găsit scris,
Pînă ce te-am prins
Că desparți a ta moșie
De a noastră-mpărăție.
Că de mult ce-ai fost avut,
Bani de aur ai făcut.
Clădeai biserici și martiri,
Și înalte mînăstiri.
Învățat-ai popi și diaconi
Să-ți cînte pe la iconi,
Făr-a-ți fi de mine teamă,

Făr-a vrea să-mi iei de seamă !
Brîncoveanu :
De-am fost bun, rău, la domnie,
Dumnezeu singur mă ştie ;
De-am fost mare pe pămînt,
Uite-acuma vezi ce sînt !
Sultanul :
Constantine Brîncovene,
Nu vorbi vorbe viclene !
De ţi-i milă de copii
Şi de vrei ca să mai fii,
Lasă legea creştinească
Şi te dă-n legea turcească,
Că dacă nu te turceşti,
Tu pe lume nu trăieşti !
Brîncoveanu :
Facă Dumnezeu ce-o vrea,
Chiar pe toţi de ne-ar tăia,
Capul sus cît l-oi ţinea,
Nu mă las de legea mea.
Legea lui Hristos, tătare,
Doar n-om lua-o în picioare
Astă lege e curată,
De la Dumnezeu lăsată.
Turci tirani şi liftă rea,
N-aţi citit în biblia mea
Că-n Iordan la Calafat (sic !),
Pe Hristos l-a botezat ?
Sultanul :
Soldat Bobu şi Canac,
Drepţi aicea la cerdac !
Soldatul Bobu :
Iată-mă sînt pregătit,
Unde spuneţi, de pornit.
Soldatul Canac :
Şi eu Canac din cerdac,
Ce mi-ţi spune am să fac.
Sultanul :
Luaţi-i pe-aceşti tirani,
Toţi feciori de Brîncovani,
Şi călăul din Bosfor
Să-mi trimită capul lor !
Călăul :
Cum te cheamă, măi tiran ?
Fiul cel mare :
Alexandru Brîncovean.
Călăul :
Dar tu, fecioraş din plai ?

Fiul mijlociu :
Sînt fratele lui, Mihai.

Călăul :
Iar tu, cel din ceulic [sic !] ?

Fiul cel mic :
Eu sînt rodul cel mai mic.

Călăul :
Ce-aşa mare lege-aveţi
De vă ţineţi toţi semeţi ?
Legea de creştin haiduc
Vreţi s-o-ntindeţi peste turc ?
Voi nu ştiţi că ne muncim
Toată lumea s-o turcim ?

Soldaţii cîntă :
Hai, Alexandre, şi te-om duce
Să-ţi dai viaţa pentru cruce !
Pentru că nu te turceşti,
Tu pe lume nu trăieşti.

Fiul cel mare :
Lăsaţi-mă să mă-nchin
În legea mea de creştin.
De-am făcut cuiva vreun rău,
Să mă ierte Dumnezeu !

Călăul :
Ce te lauzi tot mereu
Că mai este Dumnezeu ?
Dumnezeul tău, îndată,
Să-ţi arăt eu barda lată.
Cînd oi zice doi-trei oare,
Capul de doi paşi îţi sare.

Mihăiţă cu păr creţ,
Voevod de domn isteţ,
Pentru că nu te turceşti,
Tu pe lume nu trăieşti !

Fiul mijlociu :
Rugămintea mea, călău,
Lasă-mă să spun şi eu,
Să-mi fiţi marturi, lună, stele,
Că murim cu mare jele !

Călăul :
Ţipă barda-n mîna mea,
Capul tău ca să ţi-l ieu !
Cînd oi zice doi-trei oare,
Capul de trei paşi îţi sare.

Sultanul :
Constantine, cum îţi pare,
Nu ţi-i supărare oare ?
Trei feciori tu ai avut,

Din trei doi tu ai pierdut.
Numai unul ţi-a rămas.
De vrei cu zile să-l las,
Lasă legea creştinească
Şi te dă-n legea turcească,
Că dacă nu te turceşti,
Tu pe lume nu trăieşti !
Brîncoveanu :
Mare-i bunul Dumnezeu,
Creştin bun m-am născut eu,
Creştin bun a muri vreu.
Fiul cel mic :
Tăticuţă-ţi mulţumesc,
Mult aş vrea să mai trăiesc.
Oari ce-am face să scăpăm
De-acest afurisit blestem ?
Brîncoveanu :
Taci, fiule, nu mai plînge,
Că inima-n piept se frînge !
Taci și mori în legea ta,
Că tu ceru-i căpăta !
De-a fi-n lume rău sau bine,
Toţi îţi fi pe lîngă mine.
Fiul cel mic :
Dacă mor ca fraţii mei,
Du-mă, Doamne, lîngă ei !
Și tăticul de-a muri,
Adă-l, Doamne-ntre copii !
Soldaţii cîntă *:*
Radule dintre munteni,
Toţi feciori de Brîncoveni !
Pentru că nu te turceşti,
Tu pe lume nu trăieşti.
Radule, vestit în lume,
Capul pe butuc ţi-l pune !
Fiul cel mic :
Rugămintea mea, călău,
Lasă-mă să spun şi eu :
De-am făcut cuiva vreun rău,
Să mă ierte Dumnezeu !
Călăul :
Pune capul că-i de-ajuns
De cînd ţin eu barda-n sus !
Cînd oi zice doi-trei oare,
Capul de cinci paşi îţi sare !
Brîncoveanu :
Ah, prea bunule și mare,
Vezi ce lucrează tătarii ?

Ah, copii mei de scut,
Pentru asta i-am crescut?
Trei feciori eu am avut,
Pe toţi trei mi i-aţi pierdut.
Dar-ar bunul Dumnezeu
Să fie pe gîndul meu;
Să vă ştergeţi de pe pămînt,
Cum se şterg norii de vînt;
Să n-aveţi loc de-ngropat,
Nici copii de sărutat!
Şi-n cea lume, de-aţi muri,
Tragă-v-ar balaurii,
Să vă tragă tocma-n iad,
Unde toţi păgînii ard!

Sultanul:

Multă lume ai umblat
Dar în mînă mi-ai picat.
Pentru vitejia ta,
Pielea după trup ţi-oi lua;
Şi ţi-oi lua pielea pe dos,
Să nu mai crezi în Hristos.

Brîncoveanu:

Cîni turbaţi şi liftă rea!
Mi-aţi mîncat şi carnea mea.
Să ştiţi c-a murit creştin
Brîncoveanu Constantin!

NOUVELLES DONNÉES SUR LE DRAME FOLKLORIQUE *BRÂNCOVENII*

En 1964, J. Muşlea signalait l'existence à Cavnic (Baia-Mare), en Transylvanie, d'un drame folklorique inspiré de la fin dramatique de la famille du prince de la Valachie, Constantin Brâncoveanu, qui y avait régné entre 1688—1714. Les deux variantes connues alors suggéraient la conclusion d'un drame peu répandu, mais ayant une existence plus que centenaire.

En 1966, l'auteur de la présente étude a récolté dans la région de Suceava six variantes orales, toutes d'ancienne date mais encore vivantes. On peut en tirer donc une nouvelle conclusion : l'aire de circulation du drame respectif est bien plus étendue qu'on ne pourrait le croire.

Une comparaison entre les textes transylvaniens et ceux de Moldavie montre qu'il s'agit d'une source commune et indique l'origine transylvaine de ce drame. Les Brâncoveanu, luttant au nom de l'orthodo-

xie, ont pu signifier pour les Roumains de Transylvanie, un illustre exemple de résistance, vu qu'ils étaient en permanence soumis à une influence catholicisante.

Les variantes moldaves sont plus folkloriques parce que leur texte conserve peu d'éléments livresques, reposant sur la ballade populaire de la collection de V. Alecsandri qu'elles dramatisent. Elles ont aussi subi l'influence évidente du drame folklorique ayant pour héros des haïdouks.

Il s'agit dont là d'une pièce de théâtre folklorique d'une large circulation et signification, qui demande de nouvelles recherches.

POEMUL POPULAR CÎND ŞI-A PIERDUT CIOBANUL OILE
(Studiu asupra unei variante din Negrileşti-Vrancea)

G. SULIŢEANU

Folclorul păstoresc constituie una dintre cele mai interesante părţi ale folclorului român. Rezultat în primul rînd al vieţii păstoreşti, el ne apare extrem de bogat avînd infiltraţii în toate genurile şi categoriile de cîntece ce cuprind viaţa folclorică românească. Semnificaţia sa, de exponent al întregului complex păstoresc cu multiplele sale aspecte social-economice — de multe ori avînd şi o pregnantă determinare funcţională —, se îmbină cu posibilităţile creatoare ale poporului în realizări artistice de o mare măiestrie.

Din cele mai vechi timpuri ocupaţia păstoritului a constituit pentru o însemnată parte a poporului român condiţiile unei organizări sociale deosebite. Cuprinzînd întreaga desfăşurare a vieţii, manifestările păstoreşti şi-au căpătat expresia în diversitatea genurilor folclorice[1] existente la poporul român. În afara unor producţii folclorice ţinînd exclusiv de o funcţionalitate păstorească (chemări, îndemnuri, semnale), putem găsi elemente de viaţă păstorească atît în cîntecele, jocurile şi obiceiurile maturilor, cît şi în ale copiilor.

Deosebim astfel două categorii importante.

I. *Categoria semnalelor păstoreşti*, cuprinzînd : a) diferite chemări şi stimulente în interpretare vocală şi instrumentală („chemarea oilor", „pe drum", „porneala", „şiragul", „răscolu" , „la muls", „cînd merg afară slobode", „cînd pornesc la strungă" etc.[2]) şi b) acele cîntări denumite „ca la oi", ce cuprind diferite melodii de cîntece şi jocuri de multe ori nespecifice păstoreşti.

II. *Categoria obiceiurilor*, *cîntecelor şi jocurilor*, reprezentînd reflectări ale vieţii păstoreşti în viaţa folclorică a colectivităţii şi conţinînd mai mult sau mai puţin din elementele caracteristice vieţii pastorale. Aci s-ar

---

[1] Sensul de gen folcloric este determinat, în accepţia noastră, în primul rînd de funcţionalitatea sa. De aceea genul folcloric va avea ca primă condiţie a existenţei sale măsura în care reprezintă în folclor o unitate aparte ca funcţie şi manifestare.

[2] Denumirile prezintă o mare diversitate, dependente de regiunea sau chiar colectivitatea respectivă, toate însă se referă la aceleaşi funcţii.

Rev. etn. folc., tom 12, nr. 6, p. 435–460, Bucureşti, 1967

include absolut toate manifestările ce denotă apartenența lor la colectivitățile păstorești anumite cîntece de sărbătoare în special ale sărbătorilor de iarnă (colinde păstorești), balade (*Miorița*, *Costea* etc.), cîntece vechi (*Mi-a trecut Vinerea Mare*, *Măi ciobane de la oi* etc.) și cîntece mai noi (*Ciobănaș de la miori*, *Pe drumul Banatului* etc.), anumite jocuri (*Ciobănașul*, *Mocăncuța* etc.), cuprinzînd întreaga gamă a simțămintelor omenești. Între aceste două categorii se situează însă o producție folclorică cu totul deosebită ca realizare, unicul poem popular românesc îndeobște cunoscut sub denumirea de *Cînd și-a pierdut ciobanul oile*.

Toate aceste categorii folclorice păstorești nu se pot despărți una de alta, ci trebuiesc considerate în totalitatea lor, ca reprezentînd diferite forme de manifestare ale unei singure unități. De aceea, cu toate pregnantele sale aspecte nu putem vorbi de un gen specific păstoresc, ci numai de un repertoriu folcloric păstoresc avînd o natură mult mai generală, situîndu-se deasupra genurilor, determinînd și înglobînd la un moment dat unele dintre caracteristicile specifice, muzicale și poetice ale poporului român. Acest repertoriu depășește prin conținutul său granițele dialectale regionale, cuprinzînd însă în formele sale de manifestare particularitățile stilistice structurale (muzicale și poetice) specifice regiunii de proveniență a fenomenului folcloric avut în vedere.

Deținătorii repertoriului păstoresc sînt în primul rînd bărbații, datorită ocupației păstoritului care concentrează în mare majoritate elementul masculin[3]. Dacă prima categorie a repertoriului pastoral aparține în exclusivitate executanților bărbați, cea de-a doua categorie, însă, aparține aproape în aceeași măsură ambelor sexe. Cîntecele și jocurile apar de astă-dată dependente de genul folcloric din care fac parte, urmînd a fi executate de bărbați, femei, tineri, copii și maturi, după cum se încadrează în manifestarea respectivă.

Astfel, muzica folclorului păstoresc[4] se execută dependent de categoria din care face parte, fie exclusiv instrumental, ca în prima categorie, fie în execuție instrumentală-vocală, ca în cea de-a doua categorie. Poemul *Cînd și-a pierdut ciobanul oile* folosește în special execuția instrumentală, dar alături de aceasta găsim și execuția instrumental-vocală într-o manieră cu totul deosebită. În măsură mult mai mică apare tipul pur vocal și acesta la rîndul său tributar, prin structura sa, originii instrumentale. Instrumentele muzicale caracteristice sînt : fluierul, cavalul, tilișca, cimpoiul, frunza, buciumul ; mai rar întîlnim și armonica, acordeonul, clarinetul, vioara.

De-a lungul secolelor repertoriul păstoresc a suferit o evoluție mai lentă, datorită specificului arhaic al vieții păstorești. În toate vremurile, însă, ca urmare atît a procesului de transhumanță de-a lungul și de-a latul țării și în afara granițelor ei, cît și a legăturii artistice permanente cu satul, acest repertoriu, în special în ceea ce privește cîntecele și jocurile, a primit cîte ceva din suflul înnoitor al vremurilor, rămînînd însă, cu toate schimbările, un larg rezervor al menținerii tradiției.

---

[3] În unele părți ale țării (Făgăraș, Sibiu, Maramureș, Rîmnicul Sărat, Vrancea) femeile ocupă un loc important în activitatea stînei, dar și aici rolul primordial aparține bărbatului.

[4] Anumite sunete sau strigăte de îndemn sau chemare, cu caracter onomatopeic, nu pot fi considerate muzicale, ci cel mult pseudomuzicale.

Apariţia lăutarilor la sate, cu instrumentele lor şi întreg procesul de însuşire şi interpretare a muzicii populare, a îmbogăţit melodica cîntecelor şi jocurilor păstoreşti.

Manifestările folclorului pastoral ce mai pot fi culese astăzi reprezintă un tezaur extrem de preţios pentru cunoaşterea vieţii sociale şi artistice din trecutul poporului român şi, de asemenea, noi surse bogate de inspiraţie pentru artiştii contemporani şi de mîine.

★

Dintre toate producţiile folclorice păstoreşti, poemul *Cînd și-a pierdut ciobanul oile* este cel mai cunoscut şi îndrăgit, nu numai de către executant, dar şi de către ascultător. Avîndu-şi originea în asocierea firească a unei melodii mai lente cu a unei melodii vioaie, respectiv între cîntec şi joc, apariţia poemului *Cînd și-a pierdut ciobanul oile* nu a constituit decît denumirea acestei înlănţuiri fireşti, de melodii contrastante, raportată la întîmplările atît de cotidiene în viaţa păstorească, a rătăcirii unor oi şi a aflării lor. Astfel, melodia de cîntec avea să semnifice părerea de rău după oile pierdute sau furate, iar aceea de joc bucuria regăsirii. Foarte multe materiale culese şi aflate în arhiva Institutului de etnografie şi folclor atestă acest procesp rin denumirile date de executanţi : *Doină ca la oi*, *Ca la oi și joc*, *Doină și joc*, *Cînd pleacă oile din tîrlă și joc*, iar altele *Cînd și-a pierdut ciobanul oile și joc*. Fiecare dintre acestea cuprind doar două piese ce nu se mai repetă : una mai lentă şi alta de joc.

Cu timpul, această formă relativ simplă a unui embrion programatic s-a amplificat căpătînd mai multe episoade, variind de la regiune la regiune, de la colectivitate la colectivitate şi chiar de la un executant la altul. Episoadele apărute nu reprezentau altceva decît diferite aspecte ale unor greutăţi ivite în căutarea oilor. În transpunerea muzicală urma o permanentă alternare între cîntec şi joc.

Acest divertisment programatic păstoresc apare aproximativ sub aceeaşi denumire în mai toate regiunile ţării. Numai în Banat întîlnim în locul ciobanului fata sau baba care îşi caută oile sau caprele pierdute[5], sau un anume cioban, ca în varianta *A lui Costea păcurarul cînd și-a pierdut oile*. În Maramureş întîlnim însă o variantă oarecum deosebită sub denumirea de *Oile furate*, cîntec avînd intonaţii de bucium şi ale cărui cuvinte exprimă jalea fetei căreia în absenţa părinţilor i s-au furat oile.

Tematica variantelor păstoreşti a dat naştere, prin preluarea de către lăutari şi din dorinţa acestora de a distra auditoriul cît mai copios, la două tipuri amplificate în care povestirea muzicală apare mult îmbogăţită cu diferite alte episoade. Pe leit-motivul muzical al povestirii de origine păstorească — de obicei o doină sau un cîntec păstoresc ardelenesc — lăutarul intercalează diferite întîmplări care au darul de a amîna deznodămîntul final. Cele două tipuri lăutăreşti care au circulat în nenumărate variante sînt : a) tipul păstoresc, în a cărui tematică s-au menţinut elementele iniţiale de pierdere a oilor, iluzia găsirii, dezamăgirea şi apoi găsirea lor, tip amplificat cu episoade imitative ca : strigarea cîinilor, schelălăitul lor, uneori cîntecul femeii, iluzia găsirii oilor cu sunetul clopotelor de la gîtul lor sau alteori jocul final cu mîndra[6], şi b) tipul lăutăresc propriu-zis, care se depărtează de la tema iniţială a pierderii oilor către nenumărate episoade prezentînd diferite personaje întîlnite de cioban în căutarea oilor pierdute, după aflarea distrugerii turmei de către lup[7]. Acest tip spectacol ne apare ca o parodie a temei păstoreşti clasice. Mai puţin artistic, tipul tinde către cabotinaj şi reprezintă cea mai nouă formă în timp, astăzi de altfel şi ea pe cale de dispariţie. Creat pentru distrarea oaspeţilor la masa mare a nunţii, tipul parodie intenţiona să introducă cît mai multe episoade muzicale inedite, luate din viaţa de fiecare zi, prin prisma grotescului.

---

[5] G. Șincai, în lucrarea sa *Cronica românilor*, ed. II, tom. III, p. 124, ne dă cîteva date în legătură cu existența acestui tip : „Pe la 1659 amuzicul călăreților lui Constantin zicea nota fetei românești cînd și-a pierdut caprele și plîngînd le căuta prin munți'' (după cronicarul maghiar Kemény János, care amintește de acest cîntec în legătură cu intrarea oștilor lui Constantin Vodă Basarab Cîrnul în Tg. Mureș) ; după mărturia cronicarului maghiar Szamosközi, acest cîntec a fost cîntat de lăutarii ce însoțeau armata lui Mihai Viteazul la intrarea în Alba-Iulia. G. Kristoff, în *Poezia populară română*, „Dacoromania'', Cluj, III (1924), p. 555, menționează piesa *Ciobănița română își plînge oile rătăcite*, pe a cărei melodie poetul maghiar Balassa Balint (1551—1594) a creat una din poeziile sale. Mai putem semnala că la românii din Timoc (R.S.F. Iugoslavia), a fost cules *Cînd a pierdut fata un miel*, disc 1450 I, Pojarevacț Viteszevo.

Alături de acestea trebuie menţionată forma dramatică — găsită şi reconstituită în Dobrogea la păstorii de origine moldovenească — sub denumirea de *Mocani*[8]. Deşi culegerea a suscitat vii discuţii, fiindu-i contestată autenticitatea [9], realitatea a confirmat prezenţa acestui obicei[10] ca un divertisment pastoral ce avea loc ocazional cu prilejul sărbătorilor de iarnă.

Toate aceste tipuri înrudite între ele prin forma lor iniţială prezintă şi din punct de vedere muzical o unitate a construcţiei, demonstrînd apartenenţa la acelaşi repertoriu păstoresc.

Putem observa, în alternarea muzicală lent-vioi, trei aspecte diferite ce par a fi exponentele unor anume structuri muzicale în evoluţia genului. Astfel :

1) La unele exemple în ambele melodii se observă anume intonaţii foarte apropiate de acelea ale semnalelor păstoreşti executate de bucium, care ne duc către o melodică străveche pastorală unde interpretarea pare să fi fost organizată pe simpla alternare a unei aceleaşi melodii avînd numai tempo-ul şi ritmica diferită[11].

---

[6] F.B. exemplu fg 5809—5810 *A lu Costea păcurare cînd şi-a pierdut oile.*

[7] Foarte bun şi amplu exemplu varianta mg 1116 a, executată de lăutarul Cercel Alex., din Cîmpulung.

[8] *„Mocanii" joc dramatic al românilor din Dobrogea* de Tatiana Găluşcă în „Anuarul Arhivei de folklor", VII (1945).

[9] Gh. Vrabie, *Există „Mocanii", un joc dramatic al românilor din Dobrogea? Note pe marginea studiului doamnei Tatiana Găluşcă,* în *Cercetări folclorice,* vol. I, Buc., 1947, Gh. Vrabie combătînd afirmaţiile făcute de Tatiana Găluşcă face totuşi următoarea observaţie : „jocul dramatic de care vorbeşte Tatiana Găluşcă trăieşte sub forma de cîntec bătrînesc şi joc, ca dans mocănesc" (p. 132).

[10] S-au întreprins cercetări speciale în acest scop, iar culegerile se află în arhiva Institutului de etnografie şi folclor înregistrate pe bandă de magnetofon.

[11] Aşa cum se mai execută şi astăzi din bucium diferitele melodii construite pe formule armonice asemănătoare, deosebite însă prin execuţia ritmică şi a tempo-ului ; sau alte melodii urmînd acelaşi procedeu, în care recunoaştem originea în execuţia cimpoiului.

2) Găsim alte exemplare în care melodica de cîntec aparține, se pare, celui mai vechi tip de doină[12], pe care îl denumim astăzi tipul păstoresc. Cît despre melodia jocului, aceasta ține de asemenea de un tip vechi al muzicii de joc.

3) Cel de-al treilea strat — și se pare cel mai nou — cuprinde uneori în locul vechii doine o melodie de cîntec dialectal, de obicei ardelenesc păstoresc[13], în timp ce jocul, mai fluctuant, variază nu numai de la regiune la regiune, ci chiar de la interpret la interpret.

Între aceste categorii se află categoriile intermediare, ce reprezintă aspectul de tranziție de la o categorie la alta.

În general s-a putut observa, din consultarea unui bogat material avut la dispoziție[14], cum cele două părți au suferit o evoluție inegală. Partea lentă prezintă o mai mare constanță față de cea a jocului. Observăm că pentru executantul poemului tematica principală o formează partea mai lentă, de meditare muzicală, a povestirii, în timp ce jocul, ținînd de o stare expansivă de împlinire, poate fi oricare dintre cele cunoscute și bineînțeles însușite de către executant.

Cît despre variantele lăutărești, acestea au trebuit să urmeze în mare aceleași legi ale construcției poemului pentru a fi pe placul auditoriului respectiv. Datorită circulației lăutarilor poemul a depășit mediul păstoresc, fiind întîlnit în cea mai mare parte a țării alături de vechile cîntece bătrînești.

Prezintă un interes deosebit faptul că nu numai păstorii și lăutarii executau poemul, ci, urmînd legile firești ale producțiilor folclorice apreciate, el a fost preluat de către mulți alții, deținători și creatori ai folclorului. Unii dintre aceștia au reușit, datorită sensibilității lor artistice deosebite, a cunoașterii și trăirii în mediul folcloric pastoral, să redea pe culmile cele mai înalte ale artei sensul acestui frumos poem, ca pe un exponent viu al vitalității, optimismului, humorului și temperamentului artistic popular românesc.

*

Dintre cele mai realizate piese culese pînă în prezent se evidențiază varianta din comuna Negrilești — Vrancea, interpretată de către Nicolae Taftă în vîrstă de 46 ani[15].

Ținutul Vrancei reprezintă din punct de vedere folcloric una din regiunile importante, deținătoare, pînă aproape în zilele noastre, a unui bogat și variat folclor.

Cunoscut în toată Vrancea sub denumirile ,,popa Taftă'', ,,popa Haiduc[16], sau ,,popa Caval'', toate porecle căpătate din necesitatea colectivităţii de a-l detaşa de semnificaţia funcţiei sale şi de a-l integra în viaţa artistică populară, preotul Nicolae Taftă este cel de-al treilea descendent al unor foarte buni cîntăreţi populari din fluier, caval şi voce, tatăl şi bunicul său — ambii preoţi de ţară — rămaşi renumiţi în regiune[17]. Multe dintre cîntecele interpretate de el, într-o manieră personală, admirate şi adoptate de colectivitate, sînt cunoscute în regiune sub numele lui, după cum au rămas din trecut şi anumite jocuri şi cîntece de la tatăl şi bunicul său[18]. Foarte bun deţinător al repertoriului folcloric local, îndrăgind mult natura şi oamenii, perfect integrat în obiceiurile locului, animator, în cadrul căminelor culturale, al vieţii artistice, preotul Nicolae Taftă, laic prin concepţia sa modernă despre religie, ne apare ca un ţăran-preot, artist cu o fantezie bogată şi perfect mînuitor al cavalului şi fluierului. Personalitatea sa artistică este indiscutabil populară[19] prin : repertoriul său, instrumentele muzicale cunoscute, mediul în care s-a dezvoltat şi, în special, prin stilul său de execuţie. Bun cunoscător ai vieţii pastorale, el însuşi trăind la stînă ca păzitor de oi pînă a plecat la şcoală ,,la oraş'', şi apoi în vacanţe, afirmă, în legătură cu repertoriul său, că majoritatea cîntecelor le ştie din tinereţe de la ciobani.

---

[12] Din audierea mai multor melodii păstrate din această categorie ne-am putut da seama că acestea conțin elementele primare ale doine iromânești. Ele reprezintă un stadiu mai vechi, de vădită structură celulară. Interesant și totodată relevator este faptul că de la aceiași informatori avem culese și înregistrate doine în forma devenită clasică, dezvoltată, de tip oltenesc sau maramureșean, aceștia raportînd primul tip în exclusivitate la muzica pastorală și îndeplinind funcționalitatea însoțirii oilor.

[13] Cunoscut în circulația cu un text păstoresc de înstrăinare.

[14] Arhiva muzicală a Institutului de etnografie și folclor din București, cît și lucrările publicate.

[15] În anul primei culegeri, 1951. Cu acest informator s-a continuat a se lucra pînă în 1957. În lucrarea de față, pentru a înlătura orice dubiu, a fost luată în considerare prima culegere, așa cum a fost făcută cu totul ocazional la București.

[16] În sensul de om înfrățit cu natura.

Poemul *Cînd şi-a pierdut ciobanul oile* în interpretarea sa ne apare ca o creaţie personală pe tematica cunoscută şi motivele muzicale folclorice regionale. Aportul său se relevă în imaginile prozei şi ale muzicii de o desăvîrşită poezie, în îmbogăţirea episoadelor cu date, nomenclaturi şi cunoştinţe din natura şi faptele înconjurătoare, în amplificarea poemului prin introducerea unor episoade noi, ce denotă un real simţ artistic, dar mai ales prin efectele artistice muzicale deosebite pe care reuşeşte să le realizeze numai cu posibilităţile restrînse ale cavalului.

Din cele cinci variante culese[20], dintre care prima în iulie 1951, iar ultima în octombrie 1956, am ales pentru exemplificare şi analiză prima variantă (mg 38 a), înregistrată la Bucureşti[21]. Ţinem să facem remarca asupra faptului că variantele înregistrate la intervale de patru — cinci ani nu prezintă diferenţe sensibile, ci uşoare variaţii în exprimarea verbală în timp ce ordinea episoadelor cît şi partea muzicală se prezenta mereu la fel : (mg 38a) ,,Pe o vreme furtuno̯asă şi întunecoasă, pe cînd vatafu[22] se skimba, dă conducerea u̯oilor unui̯a din cei̯ patru flăcăi̯ care le păze̯a [23].

---

[17] Se pare că şi cea de a patra generaţie va fi reprezentată prin fiul său Vasile, foarte bun fluieraş, deşi astăzi medic veterinar.

[18] *Cîntecul lui popa Taftă* fg 6638 a, fluier, cules în Negrileşti — Vrancea în 1938, *Hora lui popa Taftă*, fg 6643, fluier, 1938, *Hora lui Constantin C. Taftă* mg 784 c/1956, fluier gemănat, *Hora lui popa Taftă*, mg 787 g, taraf din Tulnici — Vrancea.

[19] Cei cîţiva ani petrecuţi la seminarul teologic nu au influenţat stilul său de execuţie.

[20] mg 38 a — b, Bucureşti, 1951, culeg. G. Suliţeanu, mg 785, a, 884, şi 889 a.

[21] Informatorul venise să-şi vadă un fiu student la Bucureşti şi cu acest prilej, aflînd printr-o cunoştinţă de existenţa Institutului de folclor a venit să-l viziteze

[22] Interesant că în toate celelalte variante apare fenomenul de rotacism, informatorul pronunţînd vătar în loc de vătaf.

[23] În variantele ulterioare această parte este mult amplificată cu explicaţii asupra muncii ciobăneşti : angajarea flăcăilor ciobani, data venirii oilor la munte, denumirea locurilor de trecere a turmei şi explicarea necesităţii vătafului de a coborî din cînd în cînd în sat pentru „a se primeni".

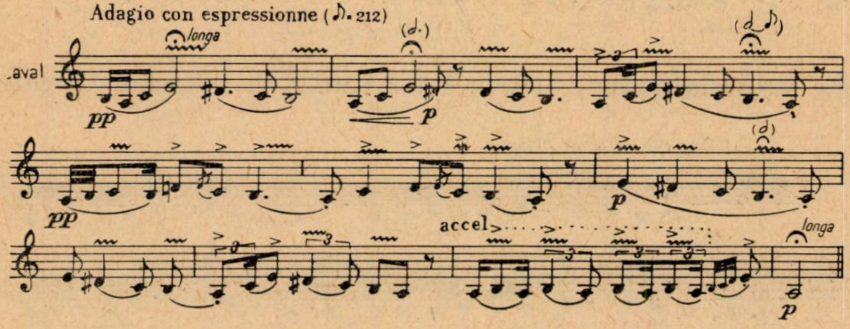
Către se̯ară, văzînd oile la muls, vede bači̯ul şi lipsa laptelui̯ din gălẹată.

I̯el bănui̯a dou̯ă lucruri̯ : sau că u̯oile au̯ păscut i̯arba pe un loc oprit, sau̯ că u̯oile au̯ fost rupte. O parte din botei̯, au̯ fost pi̯erdute.

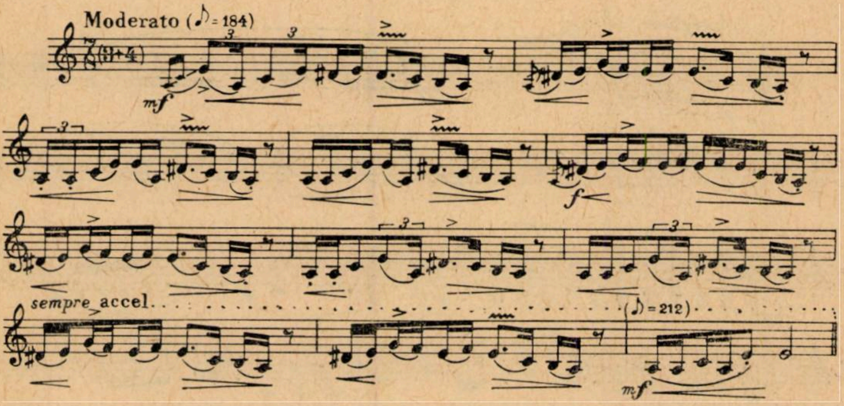
Bači̯ul, i̯eşind îşi̯ fače o privire asupra oilor, se înto̯arče la vătaf şi-l trimite să înnumere u̯oile.

Într-adevăr, vataful înnumărînd u̯oile vede că lipseşte o aripă de o sută de u̯oi̯.

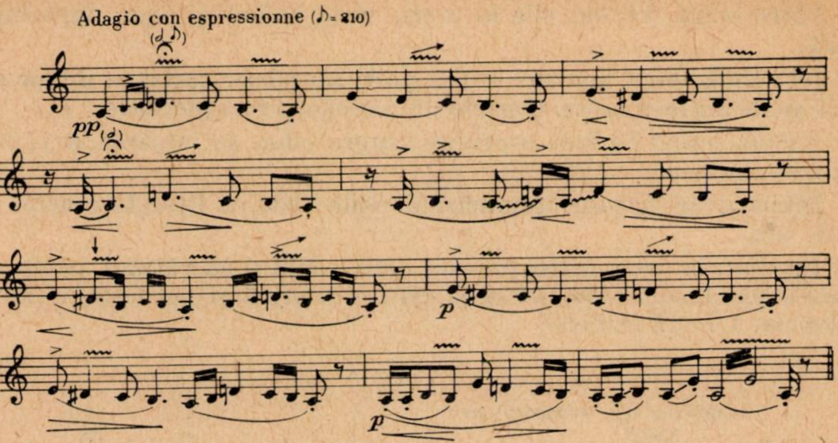
Imedi̯at, în urma čertei̯ pe care o dă bači̯ul şi cu vătaful băi̯eţandrului̯ care le pi̯erduseră [oile], i̯el îşi̯ i̯a băţu din stînă şi porneşte-n căutare̯a lor. Înčepu această cîntare :



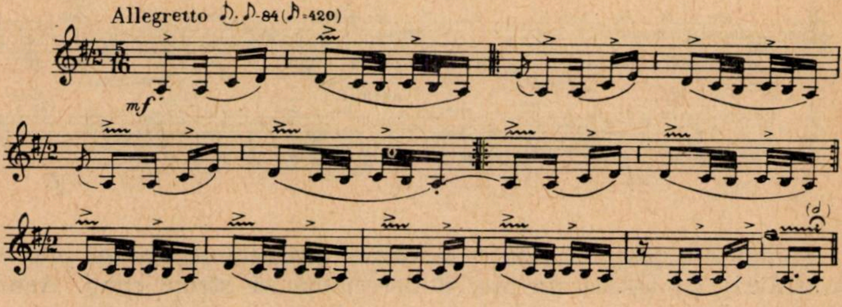
Ajungînd la plai̯ul u̯oilor, din cauza întunečimii̯ vremiĭ rele şi din cauza pădurii̯, de te̯ama de urs, îl determină să striğe cîi̯nii̯. Acum i̯el strigă cîi̯nii̯ :



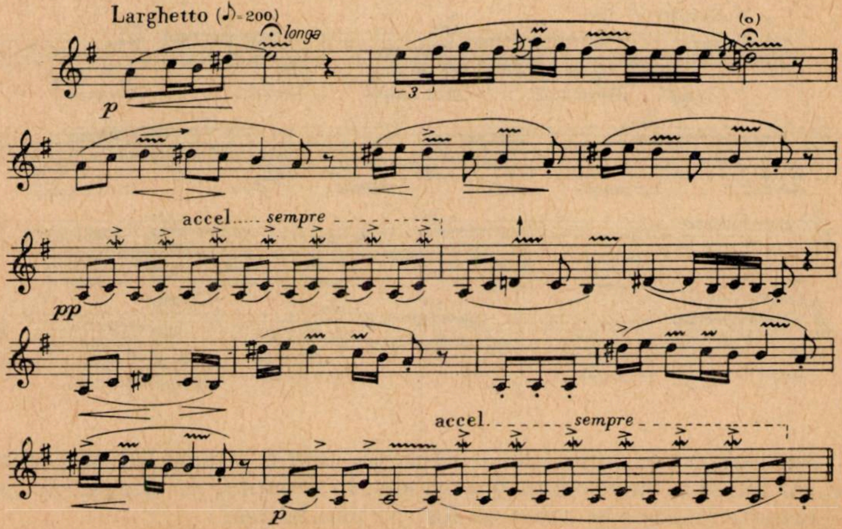
Au venit patru cîi̯ni̯ : unu-n dre̯apta, unu-n stînga, čel mai̯ bătrîn în spate, iar Hai̯duc, rîdic-odată botu-n sus, în dre̯apta, în stînga, cu urekile [şi], porneşte [iarăşi] în căutare̯a lor, pe plai̯ la de̯al :


Adagio con espressionne (♪= 210)
pp
p
p

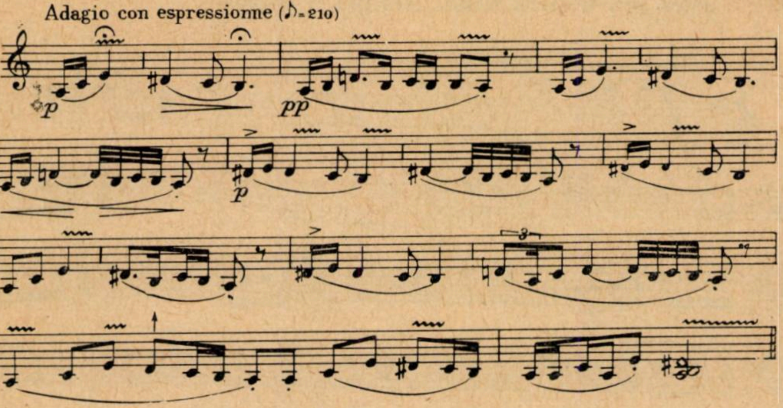
Zărește niște stînči̯, printre če̯ață. Dă drumu la pas, alergînd către stînči̯ :


Allegretto ♪.♪=84 (♪=420)
mf

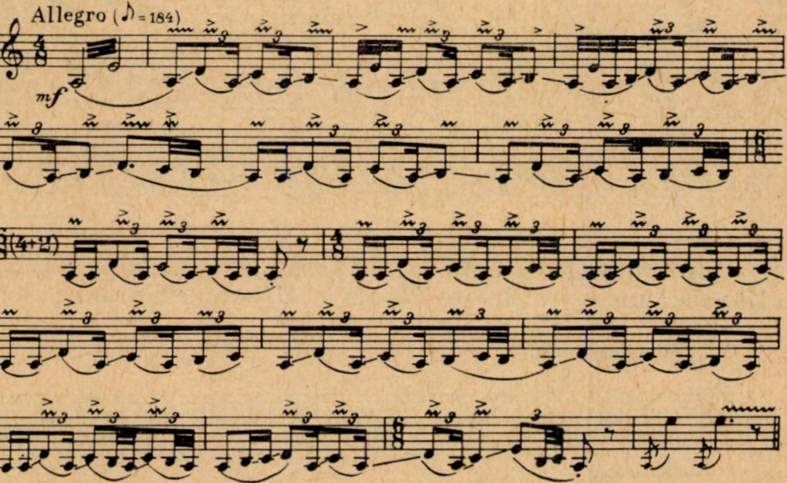
Vede că i̯este înșelat și nu sînt oile și sunt stînčile. Începe să-și̯ plîngă amaru :


Larghetto (♪=200)
longa
p
3
accel..... sempre
pp
accel. sempre
p

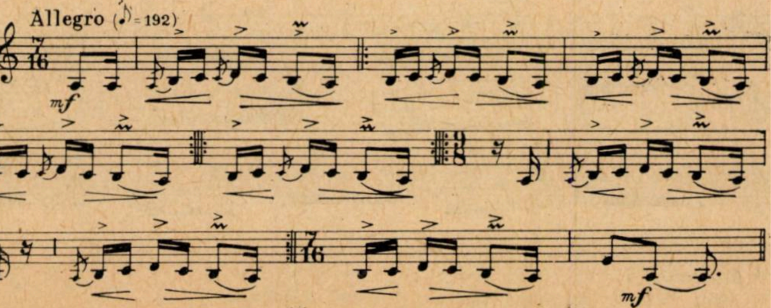
I̯arăşi̯ ridicînd plai̯ul la de̯al merje în continuarea drumului̯ :


Adagio con espressionne (♪=210)
p
pp
p

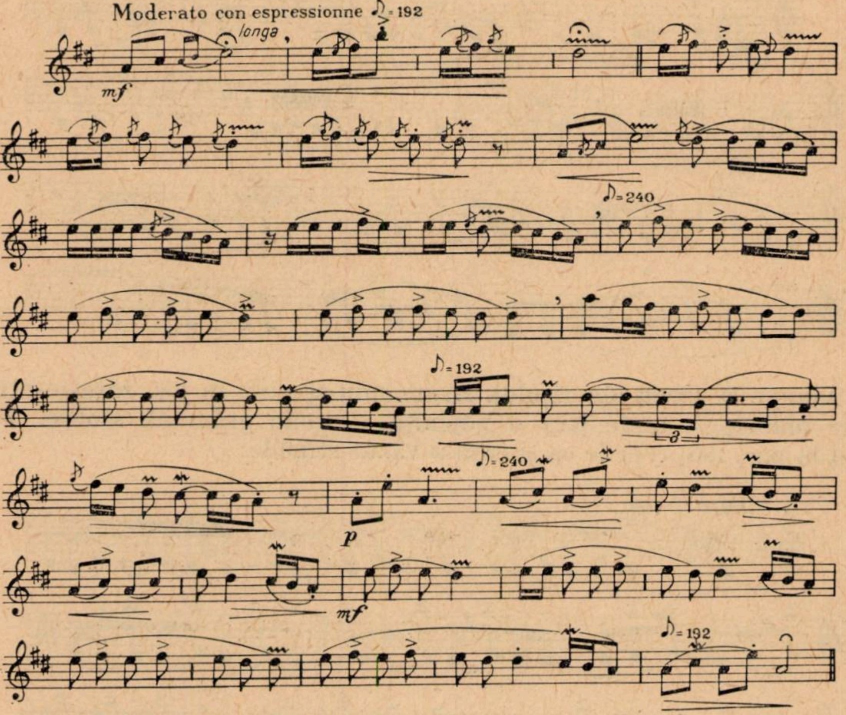
Ajunğe la Piscu Macrişului̯. Aruncîndu-şi̯ u̯oki în jos, zăreşte-ntr-un pîlc de pădure, — unde i̯era o poi̯eniţă, — u̯oil̂e grămadă stolite. Dînd drumu la pas, mai̯ repede ca şi cum a văzut stînčile. . . :


Allegro (♪=184)
mf
(4+2)

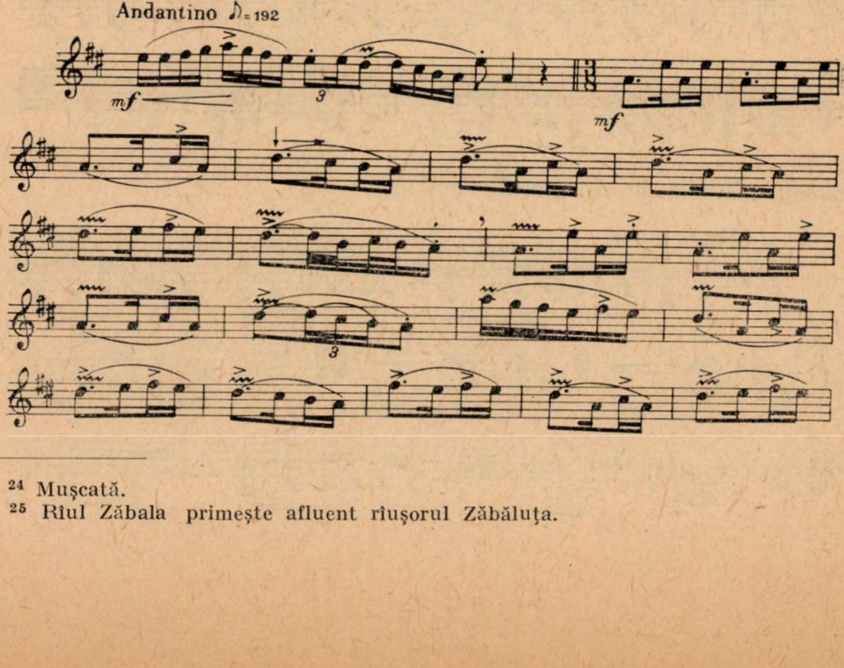
A ajuns la i̯ele, le înnumără. . . :


Allegro (♪=192)
mf
mf

Če̯a mai frumo̯asă, o găsește : i mursăcată[24] di lup. . . Singura oiță pe care o avea i̯el, mio̯ară fiind. Acuma o jălește :


Moderato con espressionne ♪=192
longa
mf
♪=240
♪=192
3
♪=240
p
mf
♪=192

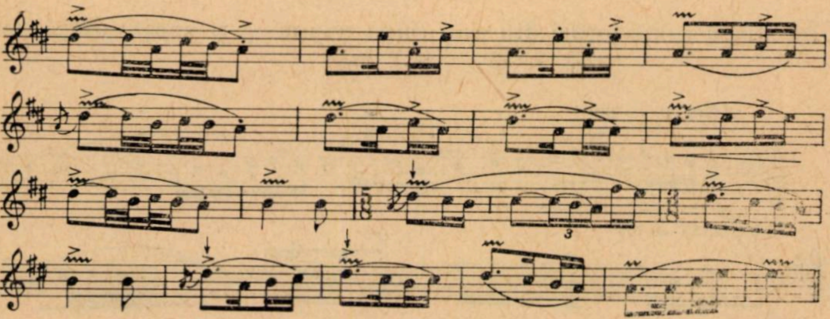
Ș-o le̯agă după gît în spate, făcînd porne̯ala la čele̯lalte u̯oi̯, lăsându-se în apa Zăbalei̯, unde se-ntîlnește Zăbala cu Zăbăluța[25], pi lun͡ca lor. . . :


Andantino ♪=192
mf
3
3/8
mf
3

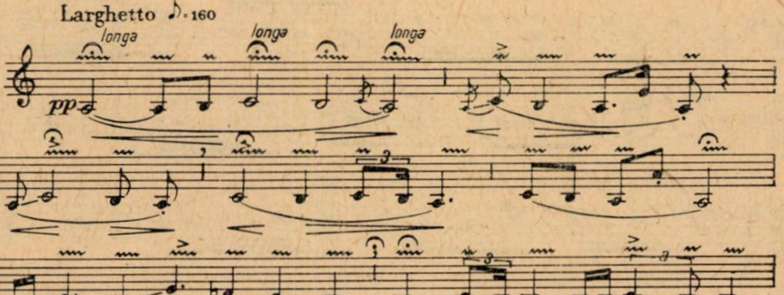
---

[24] Mușcată.

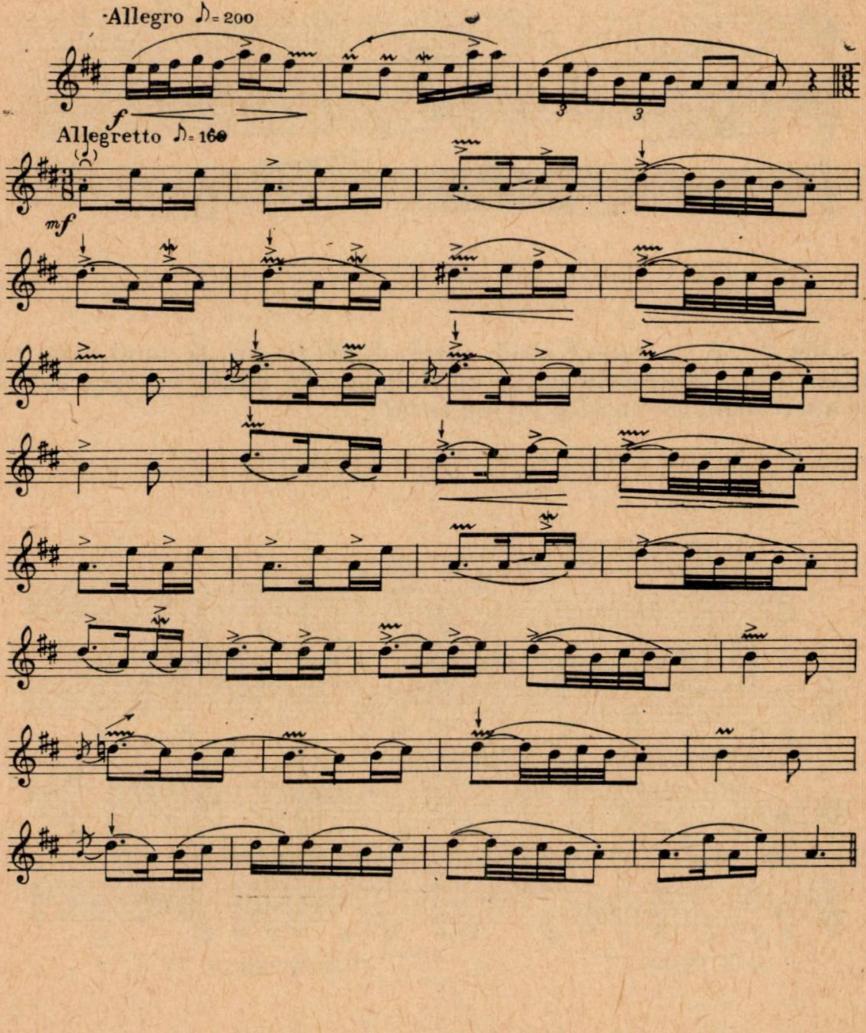
[25] Rîul Zăbala primește afluent rîușorul Zăbăluța.



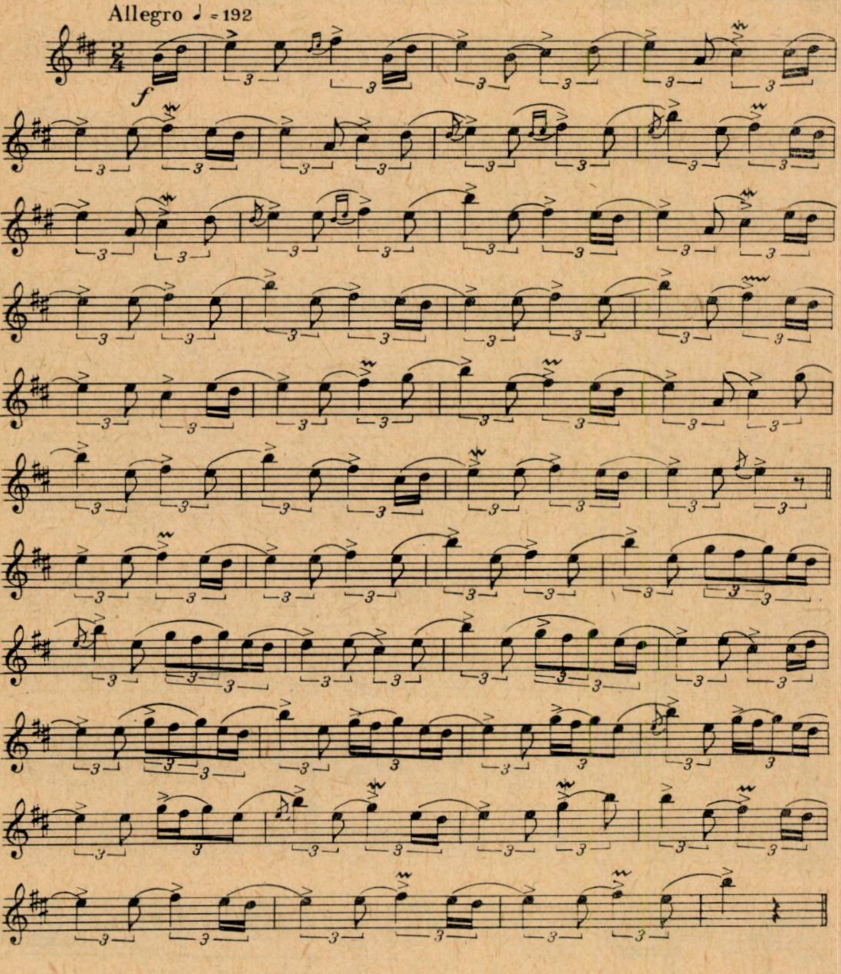
Obosit, dă pe malu Zăbalii u̯oai̯a după gît jos, și puni capu pi i̯a, ascultînd cum i̯zbește Zăbala și cŭ Zăbăluța în stînči̯, concentrînd murmuru api Zăbălii̯ cu cîntare̯a lui̯ din caval :


Larghetto ♪. 160
longa
longa
longa
pp
3
3
pp
3

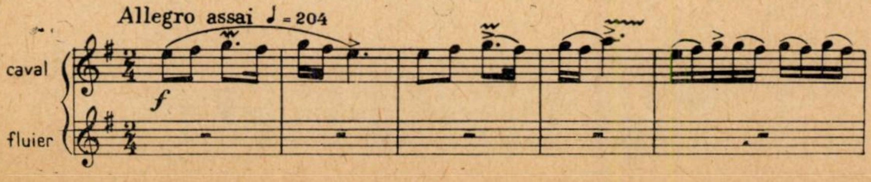
Îș̯i̯ strigă u̯oile i̯arăș̯i̯ din nou̯ după poi̯ană și pornește către stînă :

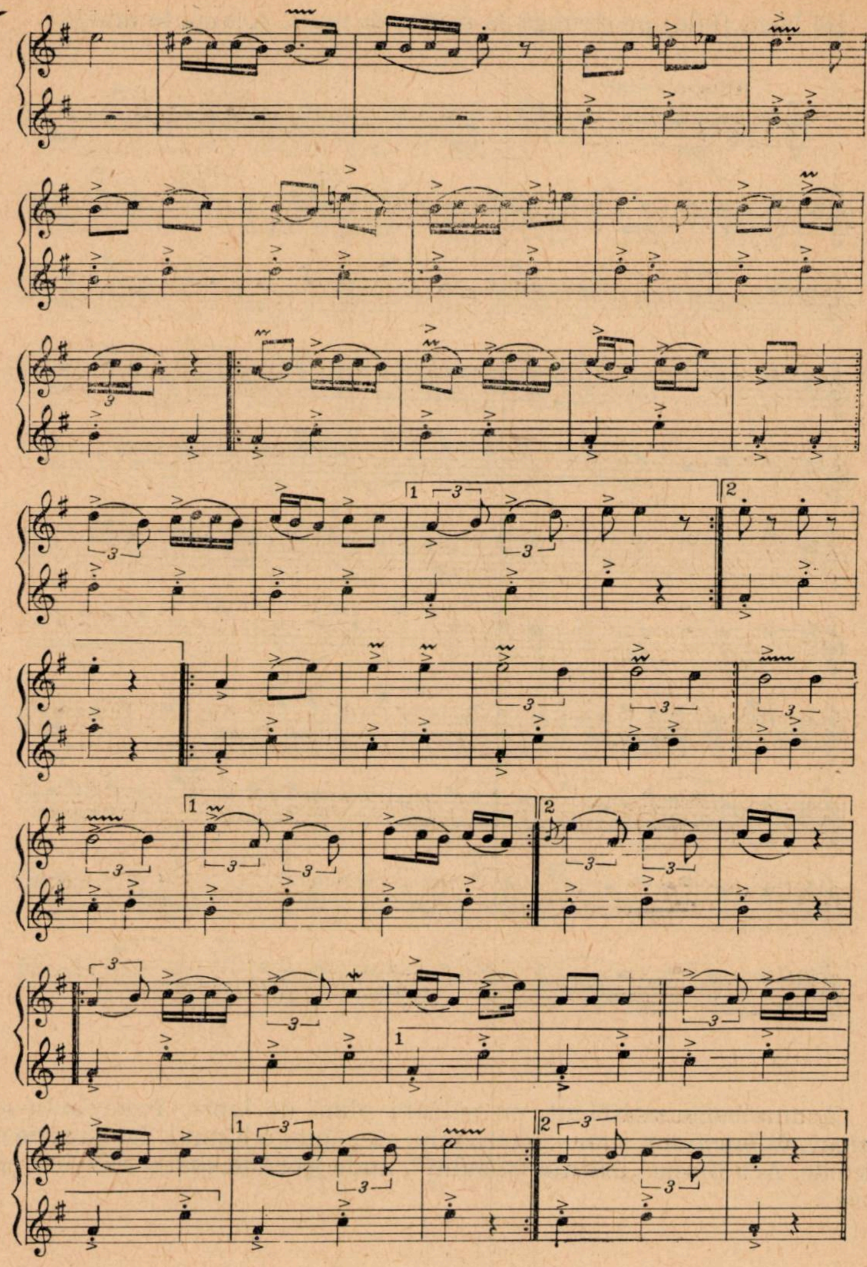

Allegro ♪= 200
f
Allegretto ♪= 160
mf
3
3

I̯el bagă [oile] pe strungă în spătar la muls. Acuma le mulğe :

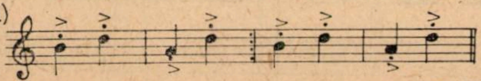

Allegro ♩ = 192
f
3

Acuma bačiu satisfăcut, cu găleata plină de lapte, încurcîndu-se di brăcinar, di bucurie îi̯ spune băi̯etanului̯ să-i̯ cînte o bătută. Di bucurie că o găsît oile. Acu începe ,,bătuta bačiului̯'', unde joacă în spatar ridicînd prafu în sus. . . :

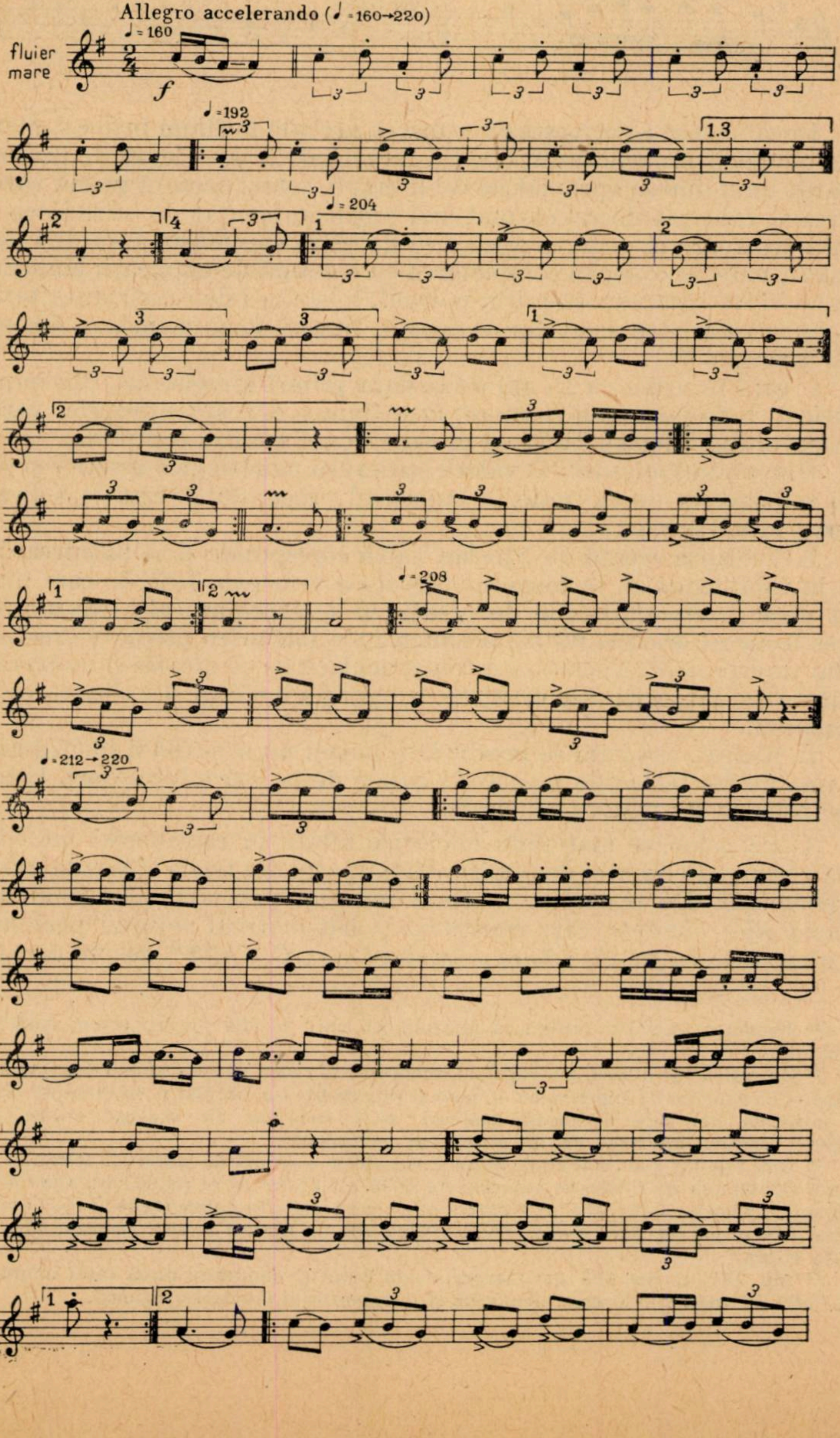

Allegro assai ♩ = 204
caval
fluier
f

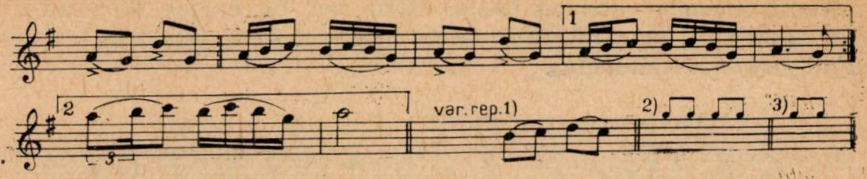


var. 1)



Acum începe — plecînd bači̯u către zer, că curjea sče̯aunu-n țăr' [nă] cu laptele —, sîrba flăcăi̯lor. Acum începe să jo̯ače [și flăcăii], tot la fel, duduind pode̯au̯a spătarului̯.


Allegro accelerando (♩ = 160→220)
♩ = 160
fluier mare
f
♩ = 192
1.3
2
4
♩ = 204
1
2
1
2
1
2
♩ = 208
♩ = 212→220
1
2



Dacă în ceea ce privește exprimarea verbală întîlnim în acest exemplu unele stîngăcii provenite din emoția înregistrării, și — legat de aceasta — căutarea unui limbaj apropiat de cel literar[26], totuși această primă variantă păstrează valoarea documentului mai puțin influențat de atitudinea conștientă creatoare în vederea aprecierii de către specialiști, față de celelalte variante, unde se observă completarea cu o seamă de explicații lămuritoare ce în realitate îngreunează puțin poemul, lipsindu-l de conciziunea textului caracteristică pentru acest tip de creație, în care locul prim este dat exprimării muzicale [27].

Creată în urmă cu 15 ani de la data primei înregistrări, din impulsul artistic de a da poemului cunoscut în regiune o concepție proprie, varianta informatorului Nicolae Taftă se pretează unei analize complexe.

Din studiul minuțios al valorii structurii morfologico-estetice și al sensului mijloacelor de expresie, în cuprinsul procesului de creație, s-au putut observa următoarele :

1. Varianta creată de Nicolae Taftă corespunde și se încadrează perfect, în totalitatea ei, în folclorul păstoresc vrîncean, față de care nu prezintă decît particularitățile de creație și interpretare ale executantului, proces firesc al oricărei dintre producțiunile folclorice preluate creator din fondul tradițional[28]. Tocmai aceste particularități de creație și interpretare, rezultate ale fanteziei sale artistice, constituie ineditul și valoarea estetică a variantei.

2. Muzica, așa cum se prezintă în poem, nu a putut fi identificată în nici una dintre melodiile păstorești culese de la alți informatori, ci numai ca embrioane de motive muzicale.

3. La celelalte materiale folclorice aflate în repertoriul lui Nicolae Taftă găsim, sub diferite denumiri, părți întregi din unele episoade muzicale ale poemului. De exemplu, motivul muzical principal al episodului *În căutarea oilor pierdute*, care constituie și leit-motivul acțiunii poemului, a fost identificat în piesele : *Hora preotului Const. C. Taftă*[29], despre care infor-

---

[26] Fenomen frecvent întîlnit la informatorii care se află pentru prima dată în fața microfonului.

[27] De altfel, tot atunci, am rugat informatorul să redea poemul numai muzical, înregistrîndu-l — cu caracter de experiment — imediat (mg 38 b) ; s-a obținut o interesantă variantă pur muzicală în care episoadele-tablouri s-au succedat în aceeași ordine, desfășurîndu-se cursiv, întocmai ca în povestirea precedentă.

[28] Din regiune s-au mai cules în decursul anilor o seamă de materiale folclorice pastorale sub denumirea de *Cîntec de porneală* (fg 6636 a), *Cîntec de oi* (fg.6636b), *Cînd se ridică oile la munte primăvara* (fg 5735 a), *Cîntecul oilor la scoborît din munte* (fg 6647 b), *Cînd pleacă oile din tîrle* — joc (fg 2258 a—b), *Șireagul* (mg 784 e), *Cînd a pierdut ciobanul oile, A Mioriței* (fg 6640).

[29] Mg 784 c, mg 885 d, interpretate la caval și denumite după tatăl informatorului. Se află de altfel sub această denumire și în repertoriul lăutăresc regional.

matorul afirmă că o ştie de la tatăl său, *Dealul Negru*[30], despre care afirmă că o ştie de la ciobani, fiind cîntecul ciobănesc *Cînd ridică* [pleacă] *oile la munte*, *Cîntecul lui Bujor*[31], în care mai întîlnim şi fragmente din episodul ascultării apelor Zăbalei; sau ca o variantă mai puţin îndepărtată structura jocului *Perna*[32]. De asemenea jocul *Bătuta baciului* a mai fost cules separat, sub aceeaşi denumire[33], avînd melodia uneori mult amplificată. Şi despre aceasta informatorul afirmă că o ştie din copilărie de la ciobani, fiind o prelucrare a sa din tinereţe.

4. În repertoriul acestui informator se mai află o frumoasă poveste muzicală *Cînd pleacă ţiganii la bureţi*[34] (voce-fluier), avînd zece episoade muzicale, fără însă ca vreunul dintre acestea să prezinte vreo asemănare muzicală cu poemul *Cînd şi-a pierdut ciobanul oile* ci doar întîlnim acelaşi stil artistic de interpretare caracteristic personalităţii informatorului. Nici episodul ,,mersul pe drum'' şi aci ca leit-motiv, nu este asemănător, ceea ce denotă punctul de vedere artistic diferenţiat al interpretului care încadrează în imagini muzicale deosebite tematica respectivă după conţinutul ei şi nu după o înţelegere formală a momentelor.

5. Se pare că o importanţă deosebită, în realizarea diferitelor melodii, o are specificul şi natura instrumentului. Am remarcat deseori[35] cum datorită structurii instrumentului anumite melodii capătă aspecte melodice diferite. În cazul de faţă nu întîmplător găsim motive muzicale comune numai la melodiile interpretate din caval. De altfel, mulţi dintre instrumentiştii populari cunoscători ai fluierului şi cavalului au recunoscut că deţin pentru fiecare dintre aceste instrumente un repertoriu aparte, mai potrivit posibilităţilor de execuţie ale instrumentului respectiv.

6. Următoarele episoade componente ale poemului revin de fiecare dată aceleaşi ca ordine.

I. ,,Pe drum în căutarea oilor pierdute; II. ,,Strigarea cîinilor''; III. ,,În căutarea oilor pe plai la deal''; IV. ,,Alergarea către presupusele oi''; V. ,,Dezolarea înşelării''; VI. ,,Din nou la drum în căutarea oilor''; VII. ,,Găsirea lor şi alergarea spre ele''; VIII. ,,Număratul oilor''; IX. ,,Jelirea mioarei muşcate de lup''; X. ,,La drum pe lunca Zăbalei spre stînă''; XI ,,Popas la locul de întîlnire al Zăbalei cu Zăbăluţa''; XII. ,,La drum cu oile către stînă''; XIII. ,,Mulsul oilor''; XIV ,,Bătuta baciului''; XV. ,,Sîrba flăcăilor''.

7. Din punct de vedere muzical deosebim nouă tipuri, dintre care: tipul melodic, folosit ca leit-motiv, al drumului în căutarea oilor, în cinci variante, cuprinzînd episoadele I, III, V, VI şi IX; tipul melodic al alergării către oi, în două variante, cuprinzînd episoadele IV şi VII; tipul melodic al drumului către stînă, după regăsirea oilor, în două variante, cuprinzînd episoadele X şi XII.

---

[30] Mg 784 c, d şi mg 878 h, interpretate la caval. Denumit după un versant local din munţii Vrancei.

[31] Mg 782 b, caval.

[32] Mg 887 b.

[33] Mg 782 c şi mg 885 c.

[34] Mg 884 a, voce — fluier.

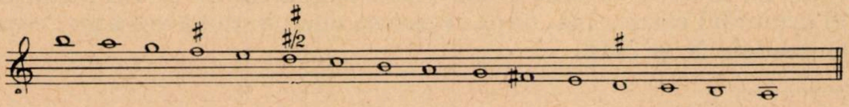
[35] Problemă tratată special în comunicarea *Probleme de culegere şi studiere a muzicii jocurilor din Muscel,* ţinută în sesiunea din noiembrie 1965 la Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti şi publicată în ,,Revista de etnografie şi folclor'', X (1965), nr. 5.

8. Deși muzica se desfășoară exclusiv în interpretare instrumentală, structura ei expresivă ne duce către o apropiere cu structura și interpretarea unor vechi cîntece vocale. Simțim în desfășurarea rîndului melodic pulsația organizării celulelor muzicale pe cîte o silabă, cuprinzînd astfel cîte cinci-șase celule [36], în afară de jocuri și episodul XII care este organizat pe opt celule. De asemenea, predominarea stilului de execuție silabic sau ușor melismatic cît și a accentelor deosebit de ,,grăitoare'' ne duc către existența unui adevărat limbaj muzical.

9. Pe țesătura muzicală a întregului poem, ce prezintă o oarecare unitate datorită înrudirii mai apropiate sau mai îndepărtate a motivelor muzicale componente, observăm, cu toată melodica destul de restrînsă, redarea unei bogate game de sentimente de tristețe și bucurie. Anumite particularități pur muzicale contribuie la crearea acțiunii și a stărilor sufletești ale eroului [37]. Înseși episoadele — variante muzicale — prezintă deosebiri după momentul acțiunii la care este raportată muzica. De exemplu, dacă analizăm muzica celor cinci variante ,,în căutarea oilor pierdute'', cu ușurință putem detașa anumite elemente de structură muzicală care dau piesei respective un colorit deosebit. Fiecare melodie redă fidel conținutul acțiunii ce-o reprezintă, folosind pentru aceasta felurite mijloace expresive. Totodată ea se încadrează în unitatea stilistică a întregului poem prin anume elemente stilistice comune ca : scara, mod, trepte principale, insistența pe unele trepte și intervale, structura motivică, motive muzicale caracteristice, conturul muzical și alte particularități de interpretare ca : nuanțări, legato-uri, tremolo-uri, accente, tempo etc., toate acestea îmbinîndu-se și căpătînd aspecte diferite după conținutul tematic al episodului din care fac parte. Analiza fiecărui episod a dus la evidențierea tuturor acestor mijloace expresive folosite de către creator cu un deosebit simț artistic.

a) *Scara — mod — cadență*

Așa cum ne indică tabelul scărilor muzicale, extrase din cele cincisprezece episoade, putem observa că întreaga melodică se desfășoară pe diferitele aspecte ale unei scări de tip minor ce în totalitatea ei cumulativă parcurge două octave și o secundă mare și de-a lungul căreia diferite episoade își extrag esența melodică :

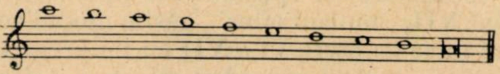


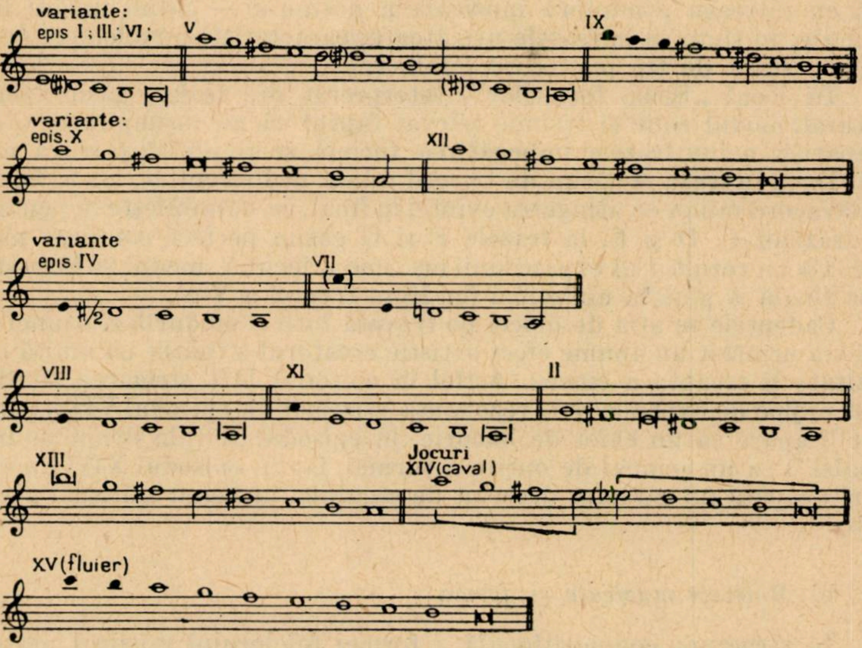
---

[36] Vechea versificație populară românească este caracterizată și prin versul construit pe 5—6 silabe.

[37] O lucrare specială s-ar putea dedica unei probleme de analiză muzicală sub aspectul psiho logiei.

La episodul XV ,,Sîrba feciorilor'', executată din fluier, trebuie luat în considerație scara minoră de tip eolic :





Din tabel se detașează un mod doric (*re*), ce predomină întreaga muzică chiar în acele episoade în care întîlnim doar un pentacord. Oscilarea treptei a patra îi dă o structură uneori cromatică (avînd secunda mărită între treptele III—IV), alteori diatonică, în cazurile cînd rămîne în stare naturală, iar alteori cromatică avînd numai inflexiuni diatonice, respectiv prezența naturală a treptei a patra în cuprinsul modului în care aceasta suferă cromatizarea.

Se poate observa cum fluctuația treptei a patra — așa cum se petrece în exemplele I, III, V, VI — nu apare ca o treaptă oscilantă într-un anumit stadiu de evoluție, ci în cazul de față are un net caracter expresiv, constituind un mijloc de redare a intensei frămîntări sufletești a celui pornit în căutarea oilor pierdute, amestec de nesiguranță, îndîrjire, părere de rău etc. De altfel se poate explica faptul și prin tehnica execuției la instrumentele de suflat populare, în care un suflu mai intens sau mai puțin intens, pus aici în strînsă dependență de simțămintele respective, poate duce la alterarea unui sunet (suirea sau coborîrea lui).

În episoadele în care întîlnim predominarea unui singur sentiment sau emoție, treapta a patra se prezintă stabil, fie cromatizată (diez), fie diatonic (becar); episodul II, ,,strigarea cîinilor'' și episodul IV ,,alergarea către stînci" (nerăbdare); episodul VII ,,alegerea în întîmpinarea oilor"(bucurie); episodul VIII ,,număratul oilor" (vioiciune); episodul IX ,,jelirea mioarei mușcate de lup" (mîngîiere) și episodul XI ,,popasul la marginea apei" (visare). În episodul XII, ,,mulsul oilor", găsim modul eolic de tip cromatic, avînd cromatismul între treptele VI—VII cu un pregnant caracter jucăuș.

La jocuri întîlnim același procedeu selectiv. Astfel în episodul XIV, ,,bătuta baciului", pe prima frază muzicală cu rol introductiv — de legătură cu întreaga atmosferă muzicală a poemului — găsim modul doric cromatic, în timp ce în frazele următoare, caracteristice melodicei de joc, găsim o scară de tip pentacordal minor.

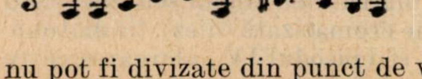
În jocul ,,Sîrba feciorilor", interpretat din fluier, găsim perfect conturat modul eolic și trebuie relevat faptul că nu întîmplător, o dată cu apariția noilor fraze și îmbogățirea formei, se amplifică și scara muzicală. Dacă în fraza A găsim un tricord minor nediferențiat, iar în fraza B un tetracord minor cu atingerea cvintei în final, ce se stabilește în pentacordul frazelor C, D și E, la frazele F și G găsim perfect conturat modul eolic. Ca un rezultat al expansiunii maxime a jocului, modul se lărgește în fraza finală A pînă la undecimă (cu lipsa treptei a V-a).

Cadențele se află de obicei pe treapta întîi a modurilor, atunci însă cînd s-a urmărit un anume efect artistic creatorul a folosit cu multă ingeniozitate și treapta a cincea. Astfel în episodul II (,,strigarea cîinilor") acest mijloc de expresie redă rezonanța strigării, în episodul VII (,,găsirea oilor") apare ca un chiot de bucurie, în episodul X (,,la drum pe lunca Zăbalei") ca un semnal de oprire a turmei, iar în episodul XIII (,,mulsul oilor") capătă un caracter deosebit de șăgalnic, încheind spiritual această parte.

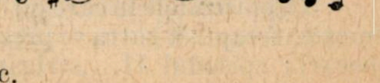
b) *Motivele muzicale și forma*

În structura compozițională a formei folclorului muzical pastoral, motivul muzical deține un rol precumpănitor. Prezența sa în desfășurarea liberă a formei, urmînd îndeaproape narațiunea, conținutul cît și întinderea sa labilă, întreagă sau fragmentară, concentrată sau extinsă de multe ori chiar în cuprinsul unei aceleiași piese, i-a determinat în decursul evoluției muzicii pastorale o existență independentă și generatoare. Numărul, uneori foarte redus, al motivelor în cuprinsul unei piese se compensează cu vitalitatea lor pregnantă, ce reușește să exprime într-un maximum de conciziune ideea muzicală.

În compoziția diferitelor episoade motivul muzical se suprapune — ca unitate a formei — propozițiunii muzicale. Prin structura lor independentă și precis conturată aceste motive muzicale formează un tot estetic foarte unitar din care celulele muzicale nu pot fi detașate, acestea fiind în strînsă dependență una de alta. De exemplu motivele din episodul II

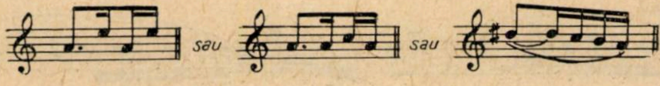


și

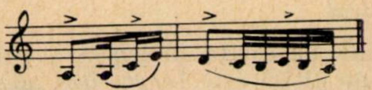


nu pot fi divizate din punct de vedere estetic.

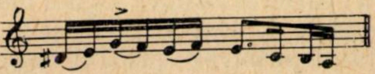
Însă micile unităţi celulare, ca de pildă cele din episodul X, prin structura şi funcţia lor, deţin un rol independent :



Indiferent de întinderea lor, se mai deosebesc după structură motive muzicale propoziţionale ce nu pot fi divizate şi motive muzicale propoziţionale celulare, divizibile în unităţile componente, de exemplu motivul din episodul IV :

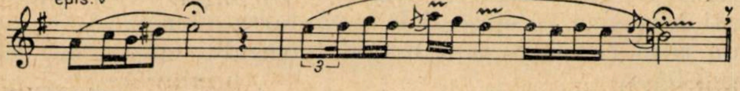


Motivul propoziţional este şi acel motiv care, deşi de mică întindere, are totuşi individualitatea şi funcţia unei propoziţiuni muzicale. Fiecare episod apare cu motivul sau motivele sale caracteristice, indiferent dacă mai are motive muzicale comune şi cu alte episoade. Aceste noi motive, chiar atunci cînd avem de-a face cu unul singur, ca în episodul II, conţin nucleul emoţional al bucăţii respective, contribuind la crearea noului conţinut expresiv :

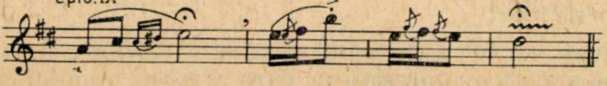


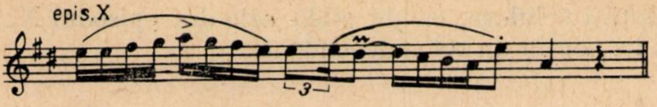
Forma arhitectonică a episoadelor este cea liberă, după cum s-a mai spus, chiar atunci cînd ne apare organizată pe cîte patru motive muzicale ca în episodul V şi XII, sau pe fraze ca în cele două jocuri finale. La episoadele V, IX, X, XII şi XIV se observă la început prezenţa unei noi fraze muzicale cu caracter introductiv pentru conţinutul expresiv al episodului, şi care, deşi deosebită de restul melodiei, contribuie la înţelegerea unităţii ei, ca parte a unui tot, a întregului poem :

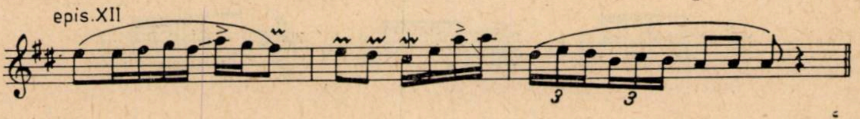
epis.V

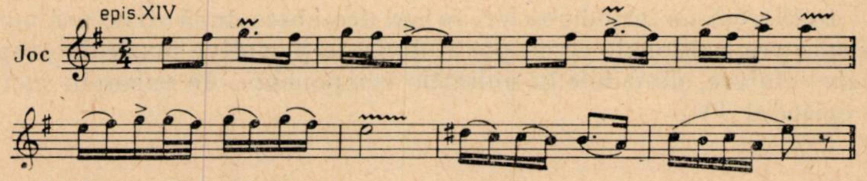


epis.IX









c) *Conturul muzical*

Conturul muzical ne apare în general pendulatoriu cu tendinţe coborîtoare, aşa cum de altfel este foarte des întîlnit în cîntecul popular românesc. Cu toate acestea, pentru anumite stări emoţionale, artistul sparge cursivitatea pendulatorie a conturului prin diferite mijloace, fie printr-un salt suitor la cvinta octavei superioare, ca în episodul VII, fie la octava superioară, ca în episodul XI, fie prin trecerea dintr-un registru într-altul, ca în episodul V, sau prin însăşi prezenţa frazelor muzicale introductive de mai înainte.

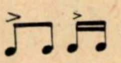
d) *Ritmul*

În desfăşurarea ritmică a poemului desluşim cîteva aspecte importante pentru rolul lor în redarea expresivităţii diferitelor momente emoţionale. Astfel găsim : 1) varierea ritmică a unui motiv muzical în cuprinsul aceluiaşi episod (episoadele I, III, VI, IX) şi 2), alegerea unei formule ritmice devenită constantă pe întreg episodul respectiv (episoadele II, IV, VII, VIII, XIII) sau a trei formule ritmice (episoadele X şi XII). În acest ultim caz, episoadele se pot încadra în măsură cu unitatea de timp dependentă de valoarea ritmică. Găsim măsurile de $\frac{7}{8}$ (episodul II), $\frac{4}{8}$ (episodul IV) $\frac{3}{8}$ (episoadele X şi XII), $\frac{5}{16}$ (episodul IV), $\frac{7}{16}$ (episodul VIII) şi $\frac{2}{4}$ (episodul XII şi ambele jocuri finale). Uneori şi aceste tipare ritmice sînt sparte, ca în episodul VII, prin prezenţa ritmului liber a frazelor introductive, după care urmează uneori măsura.

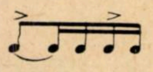
Structura ritmică în felul în care apare în poem pare să corespundă, în parte, unor acţiuni propriu-zis optimiste — căutînd să redea cît mai plastic alergarea, mulsul, strigarea cîinilor — şi, în parte, descrierii unor stări sufleteşti depresive, ca episoadele în căutarea oilor pierdute ; primele abordează un ritm constant de-a lungul întregului episod, iar celelalte cuprind ritmul liber.

e) *Alte mijloace expresive*

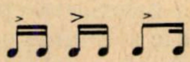
Coloritul emoţional cu totul deosebit al acestei variante îl dau şi o seamă de alte mijloace artistice expresive pe care artistul popular a ştiut să le utilizeze cu măiestrie pentru a reda şi întări concepţia sa artistică. De exemplu, *folosirea accentelor* pe care o realizează în mai multe feluri : libere, neconstante, fixe constante şi îmbinarea primelor două în cuprinsul unui episod. Accentele ne apar strict dependente de redarea stărilor sufleteşti ale eroului ; ele sînt foarte des în contratimp cu accentele ritmice, corespunzînd unor accente metrice şi ţinînd de un limbaj muzical interiorizat. Prin accente ni se transmit cu multă tărie imaginile muzicale. În episodul I ele apar de-abia de la motivul al treilea, vrînd parcă să redea paşii apăsaţi ai omului îngîndurat. În episodul II accentele contribuie la redarea insistenţei strigătului. În episodul IV, ,,alergarea către stînci'', cîntăreţul foloseşte chiar două feluri de accente : tari pe timpul întîi al măsurii de $\frac{5}{8}$ şi slabe pe timpul patru :



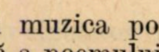
parcă ne-ar reda greutatea urcuşului, nerăbdarea ciobanului şi gîfîitul său din timpul alergării inegale şi obositoare. Şi în episodul X şi XII ,,drum spre stînă'', avem duble accente în cuprinsul motivului muzical :



De astă dată însă ele sînt egale, exprimînd mersul potolit al omului mulţumit. În episodul IX, în $\frac{7}{16}$, creatorul utilizează trei accente, la număratul oilor, dintre care pe primul şi al cincilea timp plasează cîte un accent slab, iar pe timpul trei un accent tare :



Desigur că avem de-a face cu un numărat în gînd, doar cu ochii, însă sunetele muzicale impulsionate de accente (şi nuanţe) ne readuc în ureche chiar destul de puternic un numărat verbal. Episodul XIII, ,,mulsul oilor'', ne este redat cu deosebită plasticitate, nu numai de către spiritualul motiv muzical, ci şi de cele două accente pe cei doi timpi ai măsurii de $\frac{2}{4}$, încît parcă auzim ţîşnitul laptelui în găleată :



Nuanţele sînt întîlnite în muzica populară doar la excepţionalii interpreţi[38]. În această variantă a poemului observăm folosirea frecventă a crescendo-urilor şi descrescendo-urilor, însoţind gîndurile şi acţiunile eroului. Ele accentuează expresivitatea, îmbogățind plasticitatea programatică cu subtilitatea lor deosebită.

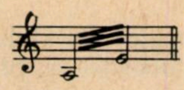
---

[38] Am putut observa, ascultînd întreg materialul folcloric de la acest informator, că foloseşte frecvent nuanţarea în toate execuţiile sale (în afara poemului).

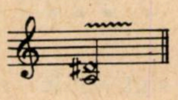
Tempo-ul în unele episoade este constant, în altele însă el suferă schimbări ca de exemplu accelerando-ul ce apare la episodul I, V, căutînd să redea prin aceasta energia dar și neliniștea căutării oilor. În episodul II accelerarea tempo-ului contribuie la insistența strigării, în episodul IV, mîngîierea mioarei mușcate de lup, prin varierea tempo-ului ne sînt redate cu multă plasticitate simțămintele interpretului.

Și *sunetele ținute*, *legato*-urile, *staccato*-urile și *pauzele* din cuprinsul diferitelor episoade își au rolul lor plin de semnificație poetică. Alături de acestea diferitele ***broderii muzicale***, ca mordente și tremolo-uri, apogiaturi și flageolete, caută la rîndul lor să transmită vibrațiile nevăzute ale sufletului omenesc.

Tremolo-ul apare nu numai pe trepte alăturate ci și în finaluri, pe cvinta superioară episodul III, XI:

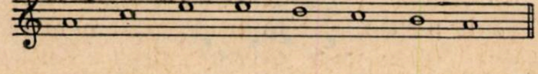


sau simplu, suitor, însoțit însă de un flageolet ca în finalul episodului VI:



★

Am lăsat intenționat pentru sfîrșit cîteva observații cu privire la cele două jocuri ce încheie poemul. Acestea prin funcționalitatea lor necesită o muzică deosebită de a celorlalte episoade. Ceea ce este însă de relevat este conținutul lor artistic și anume procedeele de creație. „Bătuta baciului", readuce, ca primă frază muzicală de joc, fraza introductivă întîlnită la unele episoade precedente, de astă-dată însă într-o nouă manieră. Pe cele opt măsuri, caracteristice organizării muzicale a jocului găsim fraza mult lărgită, într-o variantă de o factură optimistă și aducînd ca un ecou rezonanțele vechilor forme. De asemenea, întocmai ca într-un final clasic de simfonie, observăm reapărînd în același joc în fraza *D* motivul de asemenea caracteristic pentru melodica poemului, motivul de început într-o artistică adaptare la structura specifică frazelor muzicale de joc:



De astă dată acest motiv nostalgic reapare într-o factură expansivă de vioiciune, subliniată de conținutul optimist al jocului. La cel de-al doilea joc, prezența fluierului schimbă atmosfera. Artistul popular s-a gîndit să dea dintr-un început „sîrbei flăcăilor" un alt colorit, schimbînd instrumentul. De altfel am întîlnit și la alți interpreți ai acestui poem schimbarea pe parcurs a celor două instrumente, uneori chiar intercalînd şi cîntatul din frunză [39], din impulsul aceleiaşi dorinţe de a folosi un nou mijloc expresiv.

În acest joc final, foarte scurta formulă de introducere ne apare ca o respiraţie şăgalnică, înainte de avîntarea feciorilor în joc. Şi formula de interludiu pe treapta întîia, dinaintea frazei *E*, pare să aibă acelaşi caracter de luare de avînt, deoarece îi urmează o abundenţă de accente cît şi creşterea tempo-ului ce denotă înteţirea jocului.

Dacă la primul joc se mai strecoară accente lirice, în special prin readucerea melodiilor din celelalte episoade, jocul flăcăilor în interpretarea sunetelor strălucitoare ale fluierului ne apare ca o sărbătoare a noii zile, ca un triumf al muncii, al bucuriei, al tinereţii.

Toate aceste observaţii pe care piesa analizată ne-a permis a le face au căutat să releve alături de unitatea întregii desfăşurări a poemului, şi mijloacele estetice folosite de către executant. Astfel, varianta vrînceană ne apare ca o sinteză a tuturor posibilităţilor pe care tradiţia le-a pus la îndemîna artistului popular, dar şi cu tot aportul creator cu care concepţia artistică a acestuia a înzestrat-o.

LE POÈME POPULAIRE *LORSQUE LE BERGER VIENT DE PERDRE SES MOUTONS*

(Étude sur une variante de Negrileşti — Vrancea)

Reflétant l'entier déroulement de la vie, les manifestations pastorales ont trouvé écho dans la diversité des genres folkoriques existants chez le peuple roumain. En dehors de certaines productions folkloriques relevant exclusivement d'une fonction pastorale (appels, encouragements, signaux), on trouve aussi des éléments de vie pastorale dans les chants, les danses et les coutumes des adultes, et des enfants.

Toutes ces catégories folkloriques pastorales ne peuvent être séparées, mais doivent être considérées dans leur totalité, en tant que diverses formes de manifestation d'une seule unité. C'est pourquoi, malgré tous ses aspects prenants, nous ne pouvons parler d'un genre spécifique pastoral mais seulement d'un répertoire folklorique pastoral, déterminant et englobant à un moment donné quelques-unes des caractéristiques spécifiques musicales et poétiques du peuple roumain. Ce répertoire qui par son contenu dépasse les limites dialectales régionales accuse toutefois dans ses formes de manifestation les particularités stylistiques structurales (musicales et poétiques), spécifiques à la région qui aura engendré le phénomène folklorique envisagé.

La musique du folklore pastoral est exécutée en dépendance de la catégorie dont elle fait partie, soit instrumentalement, soit en exécution instrumentale-vocale. Ayant son origine dans l'association naturelle d'une mélodie plus lente avec une mélodie vive, respectivement entre chant et danse, l'apparition du poème *Lorsque le berger vient de perdre ses moutons* n'a constitué que la dénomination de cet enchaînement naturel

---

[39] Inf. Bala Marin 43 a, Scăeşti (Filiaşi—Craiova), mg 2385 r şi s, oct. 1962.

de mélodies contrastantes, rapporté à des événements quotidiens de la vie pastorale : l'égarement de moutons et leur découverte.

Avec le passage du temps cette forme relativement simple d'un embryon programmatique s'est amplifiée, en acquérant plusieurs épisodes variant d'une région à l'autre, d'une collectivité à l'autre et même d'un exécutant à l'autre. La pièce analysée dans cet ouvrage appartient à M. Nicolae Taftă, prêtre de campagne, très bon connaisseur et interprète du répertoire folklorique local. Le poème comprend 15 épisodes musicaux intercalés le long de la narration : I. En route pour la découverte des moutons perdus ; II. L'appel des chiens ; III. A la recherche des moutons sur les plateaux des montagnes ; IV. A la poursuite des moutons ; V. La désolation de s'être trompé ; VI. De nouveau en route, à la recherche des moutons ; VII. Leur découverte ; VIII. Le dénombrement des moutons ; IX. La lamentation sur la petite brebis blessée par le loup ; X. En route à travers la prairie de Zăbala vers la bergerie ; XI. Halte au confluent de la Zăbala avec la Zăbăluța ; XII. En menant les moutons vers la bergerie ; XIII. La traite des moutons ; XIV. La danse du maître berger ; XV. La danse des gars.

Sur la trame musicale de l'entier poème est brodée, malgré la mélodique très restreinte, une riche gamme de sentiments. Certaines particularités purement musicales contribuent à évoquer l'action et les états d'âme du héros. Même les épisodes variantes musicales diffèrent d'après le moment de l'action à laquelle se rapporte la musique. Chaque mélodie suggère fidèlement le contenu de l'action qu'elle représente, en y utilisant des moyens expressifs différents. En même temps elle s'encadre dans l'unité stylistique de l'entier poème par certains éléments stylistiques communs comme : l'échelle, le mode, les degrés principaux, l'insistance sur certains degrés et intervalles, les motifs musicaux caractéristiques, le contour musical et d'autres particularités d'interprétation, comme : les nuancements, legato-s, trémolo-s, accents, tempo, etc., se joignant tous et prenant différents aspects d'après le contenu de l'épisode dont ils font partie.

Toutes ces observations que la pièce analysée nous a sugérées, ont cherché à relever, à côté du déroulement unitaire du tout le poème, les moyens esthétiques employés par l'exécutant. Ainsi, la variante de Vrancea nous apparaît comme une synthèse de toutes les possibilités que la tradition a mises à la portée de l'artiste populaire, mais aussi avec tout l'apport créateur dont la conception artistique de celui-ci l'a douée.

CONTRIBUȚII LA CERCETAREA POETICII COLINDELOR

MONICA BRĂTULESCU

Colinda face parte integrantă dintr-un ceremonial cu un protocol și o organizare bine determinată. În cercetarea poeticii colindelor, fără a ține seama de funcția obiceiului ca și de cadrul său de desfășurare riscăm a lăsa obscure pasaje întregi sau a face deducții eronate.

Obiceiul colindei e atestat în Transilvania încă din anul 1647 ca o practică îndătinată [1]. De bună seamă colindatul s-a bucurat la noi de un mare prestigiu. În notele sale de călătorie arhidiaconul Paul de Alep menționează răspîndirea obiceiului la oraș, stăruind asupra colindatului lăutarilor [2].

În condițiile vieții moderne, colindatul, obicei legat de existența unei comunități patriarhale, a pierdut solemnitatea desfășurării, și-a restrîns aria de răspîndire și treptat se stinge. Practica tradițională a obiceiului impunea reproducerea integrală și neschimbată a versurilor. Ca urmare a sleirii funcției de ceremonial textele sărăcesc sau se contaminează cu alte genuri. Atunci cînd totuși prin tenacitatea tradiției se mai mențin, textele încep să-și piardă pe alocuri înțelesul. Cuvinte ieșite din circulația limbii contemporane sînt astăzi în gura tinerilor colindători forme golite de înțeles sau asociate cu semnificații fanteziste. Întrebați asupra sensului cuvîntului *năstrapă* un grup de colindători răspunde : ,,Nu știm precis ce înseamnă, pare așa ca venită de undeva'' (mgt 1823 f, Jegălia, Fetești, Constanța). Cuvîntul *prujește* stîrnește de asemenea nedumeriri : ,,Ieu știu? — spune informatorul Victor Grădescu — așa am apucat și noi'' (mg 1827 i, Lupșanu, Lehliu, București). Pentru *cal bidiviu* se dau interpretări arbitrare : ,,adică vigilent — afirmă informatorul Nicu Stoenescu — cal isteț, mai sprinten'' (mg 1826 c, Lupșanu, Lehliu, București). Cîntarea mecanică a versurilor duce uneori la asociații absurde, la nonsensuri ca : ,,Ostrov verde, mere negre'' (mg 1826 h, Lupșanu, Lehliu, București), o alterare a versurilor ,,Ostrovel d-al Mării Negre'' sau ,,La cizmar mare rotar''

---

[1] Vezi referința la memoriul pastorului Andreas Mathesius în *Istoria literaturii române*, București, 1962, p. 13.

[2] Vezi G. Breazul, *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova [f.a.], p. 23–24.

(fg 124 a, Pelinu, Lehliu, Bucureşti), o formă coruptă a versului ,,La cest măr mare rotat".

Destrămarea textelor ca şi prezenţa unor fenomene de rutină sau obscuritate constituie simptome evidente ale apusului colindatului. Nu la această evoluţie tîrzie a obiceiului vom face referinţe pentru elucidarea poeticii colindei, ci la o fază cînd ceremonialul mai reprezenta încă o formă vie de manifestare. Ne propunem să ne limităm doar la cîteva date, premise strict necesare în cercetarea colindei sub aspectul compoziţiei şi stilului.

În forma tradiţională a obiceiului la colindat participa întreaga obşte sătească, fie primind colindătorii, fie colindînd. De dinaintea Crăciunului colindătorii constituiţi în ceată îşi împrospătează repertoriul de colinde. De Crăciun, în unele regiuni de Anul Nou, ceata se opreşte pe la fiecare casă ; gospodarului i se cîntă la început o colindă la fereastră apoi urmează alte colinde după împrejurări şi după bogăţia repertoriului local. Prin unele părţi ale ţării, la revărsat de ziuă colindătorii cîntă *Zorile*, colinde înrudite în oarecare măsură cu cîntecul Zorilor din ceremonialul înmormîntării. Colindătorii sînt răsplătiţi de gazde cu colaci, băutură, carne, fructe, uneori şi cu bani. După datină, înainte de a părăsi casa gazdei colindătorii joacă fetele mari.

În practica tradiţională a colindatului la noi, la bulgari, sîrbi şi ruşi se deslușesc — afirmă Cicerov [3] — urmele unor vechi ceremonialuri de rodire şi fecunditate. Desigur pentru colindători prezenţa colacului, jucarea fetelor sau frecvenţa în repertoriu a colindelor pe tema peţitului şi-au pierdut de multă vreme semnificaţia unor ritualuri de favorizare a agriculturii şi fecundităţii.

Încadrată obiceiului, colinda îndeplineşte funcţia unui cîntec de urare. Cele mai multe colinde cuprind urări în formulele finale. Sînt şi cazuri cînd urarea nu este înglobată colindei — după ce şi-au încheiat cîntecul colindătorii fac o scurtă urare vorbită (la mulţi ani cu bine etc.). Cîtă vreme credinţa în puterea magică a cuvîntului a mai subzistat chiar şi tulbure în conştiinţa poporului, aceste urări au fost considerate ca eficiente [4]. Urarea nu are un caracter general ; ea se adresează unei persoane anume. Colindătorii atribuie eroului cîntecelor lor numele gazdei în casa căreia poposesc. Desigur nu poate fi vorba de cîntece compuse ad-hoc pentru o anumită persoană, ci doar de alegerea unei colinde al cărei personaj sau subiect să amintească de gazdă, de vîrsta, sexul, starea civilă, îndeletnicirea sa sau de momentul din viaţă în care acesta se află. După categoria căreia se adresează, poporul îşi intitulează şi împarte colindele în : ,,colindă de fată", ,,colindă de flăcău", ,,colindă de tineri căsătoriţi", ,,colindă de preot", ,,colindă de mort" (pentru cei ce au un deces dureros sau recent în familie) etc. Dezvoltarea temei reprezintă ca şi în basm proiectarea unei dorinţe a cărei realizare este întărită şi asigurată în colindă prin puterea urării.

---

[3] Vezi V.I. Cicerov, *Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков* [Perioada de iarnă a calendarului agrar rus, sec. XVI—XIX], Moscova, 1957, p. 154.

[4] Mărturii asupra unor credinţe (sporul oilor, sănătatea vitelor) legate de practica obiceiului au mai fost sporadic atestate.

Raportarea colindei la funcția ceremonială explică numeroase aspecte ale poeticii genului :

1. Tema se desfășoară pe planuri multiple[5] :

a) planul narativ sau descriptiv propriu-zis (de exemplu un viteaz capturează leul sau se descrie o casă minunată) ;

b) prin inserarea numelui gazdei și a urării adresate acesteia intervine un al doilea plan ; viteazul nu e un viteaz oarecare, ci chiar persoana colindată, iar casa mirific împodobită aparține acestuia. Dezvoltarea temei capătă astfel în practica tradițională a obiceiului o semnificație simbolic-aplicativă. Desigur fiecare temă are o sferă de referințe simbolice care depășește individul colindat — se poate adapta la o întreagă categorie constituită pe unul din criteriile amintite (vîrstă, sex, stare civilă). Ba se întîmplă uneori ca aceeași temă să capete o accepțiune simbolică valabilă pentru două categorii cum e de pildă colinda cerbului, colindă de flăcău și colindă de vînător, de la caz la caz. Acest simbolism funcțional, probabil foarte activ în perioada genetică și în cea de înflorire a colindei, este astăzi —cînd vechiul rost al obiceiului și-a pierdut înțelesul—fie trecut cu vederea, fie perceput ca un procedeu artistic ;

c) planul concret al desfășurării obiceiului (etape, protocol etc.) se substituie uneori temei propriu-zise, se împletește cu aceasta sau parțial o înlătură.

2. După cum am menționat, colindătorii se opresc la fiecare gospodărie, adresîndu-se gazdei sau vreunui membru al familiei acesteia ; în legătură cu acest aspect al obiceiului se poate constata faptul că frecvent între eroii colindei relațiile sînt de rudenie : mamă și fiică, frate și soră, tată și fiu[6] etc.

3. Cadrul ideal (proiectarea unei dorințe) în care se desfășoară colinda determină un grad înalt de transfigurare poetică ; lucrurile și ființele nu sînt înfățișate în lumina adevărului, ci așa cum ar trebui să fie conform conceptului estetic și etic popular. În acest sens colinda se apropie de utopii : oamenii sînt prosperi și frumoși, relațiile armonioase iar conflictele, atunci cînd izbucnesc, se aplanează în mod miraculos.

*

Distincția dintre colindele laice și religioase are la bază în primul rînd un criteriu tematic. Analizate sub raportul stilului numeroase colinde pe teme religioase prezintă procedee similare cu colindele laice.

În studiul de față ne vom referi atît la colindele profane, cît și la cele religioase, semnalînd ori de cîte ori va fi cazul modificările datorate influenței bisericii. Nu ne propunem să analizăm global problemele poeticii colindei. Vom stărui doar asupra unor aspecte anume :

I. personaje ;
II. a) modalități compoziționale ;
    b) soluții dramatice.

---

[5] Ceea ce A.J. Greimas numește „L'isotopie complexe" ; v. *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 96.

[6] Analizele lui Lévi-Strauss au arătat că mitologia folosește adeseori în distribuirea rolurilor complimentare relațiile de rudenie. Apud A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 184.

I. PERSONAJE

Obiceiul colindatului, axat pe relaţia colindători—gazdă şi pe funcţia urării, imprimă prin însăşi desfăşurarea sa un caracter dramatic textelor. În colindă, dialogul joacă un rol important; personajele sînt numeroase şi aparţin unor categorii diverse, reflectînd în grade variabile interferenţa cu planul obiceiului, persistenţa unor elemente populare sau adaptarea lor sub impulsul creştinismului.

1. Colindătorii şi gazdele, în postura de participanţi activi la ceremonial, constituie o primă categorie de eroi. Prezenţa acestor eroi nu se manifestă doar în formulele iniţiale şi finale. Numiţi ca atare şi amplu prezentaţi, colindătorii şi gazdele intervin cu deosebire în colindele de fereastră şi zori, colinde prin excelenţă protocolare. Rolul acestor personaje se reduce de obicei la indicaţii legate de etapele ceremonialului : (colindătorii) ,,Sculaţi, gazde, nu dormiţi/ Că nu-i vremea de dormit/ Că-i vremea de împodobit/ Cu aur şi cu argint/ Pe la uşi cu flori de ruji/ La fereşti cu flori domneşti'' (fg 14431 Dorna Cîndreni, Vatra Dornei, Suceava) sau (gazdele) ,,Hoi juni buni colindători/ Nu-m grăbire şi de-a-mi intrare/ De-a-mi intra de a-mi colindare/ Că fiii mei sînt adormiţi/ Fete mari ne-mpodobite/ Curţile-n nemăturate . . .'' (Drăgoi, *303 Colinde cu text şi melodie*, p. 184, nr. 174). Uneori colindătorii în calitatea lor de agenţi activi ai obiceiului sînt înfăţişaţi prin intermediul unei simbolici foarte transparente în consensul folcloric : ,,Scumpă soţioară a mea/ Nu şedea de te uita/ Intră-n casă, întinde masă/ Peste masă grîu revarsă/ Ş-un colac de grîu curat/ Sub colac vadra de vin/ Şi cu galbenul deplin/ C-aşa-i legea din bătrîni/ Din bătrîni din oameni buni/ Ăi porumbei te-or vedea/ De sus jos că s-or lăsa/ În casă că mi-or intra/ Grîuşor c-or aduna/ Apă veseli or gusta/ Ş-or zbura şi mi-*or cînta*'' (Păsculescu, *Literatura populară românească* p. 43). În mod evident porumbeii sînt colindătorii aşteptaţi cu daruri de către gazdă.

Cu un rol protocolar, colindătorii şi gazdele apar şi în alte tipuri de colindă decît în cele amintite mai sus. Astfel cîteodată relaţia colindători—gazdă se suprapune unui nucleu epic copleşindu-l. În unele colinde cu cerb, de exemplu, tema propriu-zisă, vînătoarea, devine un pretext pentru expunerea relaţiilor ceremoniale : ,,De roagă-se, roagă/ Negri-ş vînători/ La jupînul gazdă/ De pe iei să-i lase/ Dîn braniştea lui/ Iei ş-o d-obricit . . . Cerbu-i tătrior/, Pe grumajii lui/ Băierul de bani/ Pe spatele lui/ Covor roşior/ . . . Dar noi cui l-om da?/ Da-l-om cestui gazdă . . . .'' (Viciu, *Colinde din Ardeal*, p. 117). Vînătorii — în mod limpede colindătorii — nu vînează, pomenesc doar de vînarea unui cerb împodobit cu daruri destinate gazdei. De obicei însă introducerea colindătorilor în trama epică nu duce la modificarea tipului ca în exemplul citat mai sus. Colindătorii intervin doar ca personaje secundare. Acţiunea concretă de peregrinare de la o casă la alta este pusă în evidenţă : ,,Noi îmblăm/ Şî colindăm/ Pe la curţi de mari boieri/ Iar boierii nu-s p-acasă/ Ce-s în munţî roşi chetroşi/ Să cerce pă Dumnezeu'' (Papahagi, *Graiul şi folclorul Maramureşului*, p. 76). Colindătorii se prezintă ca fiind în legătură cu eroii epici ai colindei : ,,Astă noapte întunecoasă / Noi umblăm să colindăm/ Ne-ntîlnim cu Sf. Petru'' (Pamfile, *Sărbătorile la români. Crăciunul*, p. 78). În unele texte ceata colindătorilor este interpelată de către unul din personaje. Maica Domnului, de pildă, căutîndu-și fiul, întreabă colindătorii : ,,Dragi colindători, voi mult ați umblat/ Mult ați colindat/ Știu că n-ați văzut/ Drag fiuț di-al meu" (Fg 10233 p, Valea Bradului, Brad, Hunedoara). Între desfășurarea concretă a ceremonialului și planul ficțiunii nu există discrepanțe. Colindătorii, oficianții și purtătorii obiceiului, sînt în același timp eroii unui univers miraculos populat cu sfinți, împărați sau ființe fabuloase.

2. O a doua categorie este cea a personajelor umane, eroii temelor expuse în colindă : fii și fiice de împărat, jupînese, mari boieri etc. După cum am arătat în partea introductivă, cele mai multe din personajele colindei au o accepțiune simbolic aplicativă — se substituie persoanei colindate al cărei nume li se atribuie conform circumstanțelor. Eroii negativi aproape lipsesc ; sporadic întîlnim personaje prezentate într-o lumină mai puțin favorabilă ca, de exemplu, fata pizmașă care dă în vileag minciuna tînărului vînător (vezi, de exemplu, colinda *June calu-și potcovere*, Drăgoi, p. 252 nr. 215) sau împăratul dornic a dobîndi calul voinicului. Unor asemenea eroi, de altfel, nu li se atribuie niciodată numele persoanei colindate. De obicei eroii colindei sînt înfățișați apoteotic într-un moment de culme a frumuseții, vitejiei, prosperității și fericirii. La unii eroi se simte o puternică amprentă profesională. În numeroase colinde cu cerb tînărul își vădește vitejia în postura vînătorului exemplar ; eroul urmărește cu dibăcie vînatul, cunoaște punctul vulnerabil (la spata din dreapta), alege momentul propice (cînd cerbul ațipește sau se adapă), iar săgeata se nimerește drept la țintă. Cei mai mulți eroi, dată fiind preponderența categoriilor cărora se adresează colinda, reprezintă întruchipări ideale pentru vîrstă, sex, stare civilă. Ne propunem să prezentăm doar cîțiva dintre acești eroi : flăcăul, fata, perechea ferice.

Flăcăul apare aproape totdeauna călare : ,,Pe cea luncă mîndră-n jos / Grele neguri s-au slobost/ Dar prin neguri cin' se primblă ?/ Da Todică cu Costică/Pe cai negri-mpodobiți/Dar nu-s podobiți cu flori/Că-s podobiți de-asudori" (Viciu, p. 121). Conform unui vechi ideal de frumusețe virilă tînărul se califică și se înalță în ochii femeii prin cal, ținută și arme : ,,Lenuța frumoasă/ roagă-mi-se roagă/ . . . / Ca să-l văd și eu/ Pe acel voinicel/ Ce cal încalică/ Și ce haină-mbracă/ Și ce arme-ncinge (fg 8199 c Călmățui-Goldei). Tînărul vădește adesea un orgoliu foarte sensibil. Lauda cerbului îl umple de mînie iar sfatul mamei de a nu peți o fată de neam prea mare îi stîrnește ambiția de a obține ceea ce i se prezintă ca inaccesibil. Ca și numeroși alți eroi de basm, viteazul din colinde este intrepid și mereu victorios — lupta și izbînda reprezentînd elementele sale definitorii. În rarele cazuri de eșec, insuccesul — pentru a nu anula formula viteazului — este atribuit unei intervenții miraculoase ,,oferind o soluție ideologică, o posibilitate de transformare a conținuturilor investite" [7]. De exemplu tînărul renunță a ucide vînatul doar atunci cînd acesta se dă în vileag ca o ființă învestită cu puteri supranaturale.

Tînăra fată, fiică de boieri mari sau de împărat, este unul din personajele cele mai frecvente ale colindei. Se înfățișează foarte des în leagăn de mătase, purtată de cerb sau bohor negru. „Dar în coarne ce mi-ş poartă/ Poartă un leagăn de mătasă/ Da în leagăn cine-i culcat?/ Ana fată dempărat" (Viciu, p. 132). „Leagănul de mătasă" apare cu deosebire în colinde pe tema peţitului fetei sau în texte cu vădite aluzii la apropiata căsătorie a tînărului (cerb care făgăduieşte tînărului să-l ducă în leagăn spre a-şi alege mireasa); reprezentarea funcţionează cu valoarea unui simbol marital. Interesant este de observat faptul că în unele rare texte de zori [8] întîlnim leagănul de mătase cu semnificaţia unui simbol funebru : cerbul poartă-n coarne flăcăul mort „betul de voinic". Van Gennep remarcase că un act ritual, de exemplu udarea cu apă, integrat unor ceremoniale cu secvenţe diferite capătă semnificaţii diametral opuse [9]. Această observaţie se poate extinde şi la unele imagini care repetîndu-se în texte aparţinînd unor ceremoniale diferite îşi strămută înţelesul. Tînăra fată din colinde, deşi introdusă într-un cadru fabulos sau înconjurată de prestigiul unei obîrşii înalte, lasă să se întrevadă modelul umil pe care-l oferea realitatea poetului popular : fata este surprinsă adeseori cosînd cu arnici roşu cămăşile fraţilor, înălbind rufele la rîu sau ducîndu-se cu vadra la fîntînă.

---

[7] ,,Modèle transformationnel", v. A. J. Greimas, *op. cit.*, p, 212.

Perechea, soţ şi soţie, uneori şi copii, sînt înfăţişaţi într-un moment de armonie familială, dormind într-un pat mîndru sau ninşi de flori de măr : „La tulpină la-j doi meri/ M-este-un pat mare-ncheiat/ Cu scînduri albe de brad/ Cu stîlpşori galbeni de fag/ Cu stinghii de tiparos/ Tiparos miros frumos/ Iar în pat ce-mi-aşternut?/ Covor verde de mătase/ Împletit în fire şase . . ./ Iar în pat cine mi-şi doarme?/ Doarme aicea cest domn bun/ Cest domn bun domnu Vasile/ Cu-a dumnealui dalbă soţie/ Şi cu mici de coconaşi" (fg 561 a, Bucureşti).

Foarte des rolurile sînt distribuite pe grade de rudenie : mamă şi fiică (vezi fg 6824 a Gurasada Ilia, Hunedoara), soră şi frate (fg 5117 a, Agnita, Agnita, Braşov), tată şi fii (*Cel uncheş bătrîn*, *Béla Bartók despre folclorul românesc* etc.). În unele colinde intervin şi socrii, naşii şi finii. După etica populară relaţiile de rudenie, chiar şi cele care depăşesc familia restrînsă au un caracter sacrosanct. Încălcarea acestor relaţii echivalează cu „sfîrşitul pămîntului" : „Cînd o bate fiu pe taică/ Fică-sa pe maică-sa/ Finusău pe naşu-său/ Fină-sa pe naşă-sa/ Ai mai mici pe ăi mai mari/ Atunci capu vacului/ Sfîrşitul pămîntului" (fg 1619 c Galaţi, Măcin, Peceneaga). Un caz rar de răsturnare a relaţiilor de rudenie întîlnim în varianta culeasă de Bartók *Cel uncheş bătrîn*. Cînd tatăl (cel uncheş bătrîn) amăgit de înfăţişarea de cerbi a fiilor săi metamorfozaţi se pregăteşte să-i ucidă, aceştia nu numai că-i poruncesc să se oprească, dar îl şi ameninţă cu moartea : „Că noi te-am lua/ În ceşti coarne razi/ Şi noi te-m ţipa/ Tăt din munte-n munte/ Şi din plai în plai/ Şi din piatră-n piatră/ Tot tîră te-i face"/ (Urisiu de sus, Reghin, Mureş). Efectul dramatic decurge din contradicţia dintre planul vînătorii şi cel al rudeniei—raportul de opoziţie dintre vînător — vînat contravenind relaţiei fireşti de afinitate părinţi — copii [10].

---

[8] N. Ursu, *Cîntece şi jocuri din Valea Almăjului*, Bucureşti, 1958, p. 215, şi mg 3039 R. a, Valea Mare, Oltenia, şi mg 3039 V. a', Runcu, Gorj, Oltenia.

[9] Arnold van Gennep, *Religions, mœurs et légendes*, Paris, 1911, p. 75.

[10] În mitul bororo analizat de A.J. Greimas în *Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, în *Comunications*, 8, 1966, p. 43, întîlnim un caz analog de răsturnare a relaţiilor părinţi—copii : tatăl vînător este ucis de fiul reprezentat ca cerb.

3. Personajele biblice, sfinții creștini sau apocrifi [11] constituie în colindă o categorie distinctă de eroi. Aceste personaje se înfățișează și se comportă foarte des asemenea eroilor laici. Reprezentarea sfîntului Petru este calchiată după aceea a flăcăului : ,,Vine Petru sfînt sîn Petru/ P-un căluț albuț de flori/ Dară nu-i albuț de flori/ Ci e albuț de sudori'' (Viciu, p. 88). Isus stă pe un pat (de fapt pe cruce) asemănător celui în care doarme perechea ferice : ,,Mai în jos de Rusalim/ Este-un pat mîndru lucrat/ Din nouă scînduri de brad/ . . ./ Da-ntr-însul ce-i așternut?/ Scorțar verde mohorît/ Slobozit pînă-n pămînt (Pamfile, *Cîntece de stea* . . ., p. 6). Sfînta Maria, ca și fata ce-și așteaptă pețitorii, se plimbă pe țărmuri de Dunăriță : ,,Predumblă-să Maica Sfîntă/ Pă țărmuri de Dunăriță/'' (fg 6819 a Cărmăzinești, Deva, Hunedoara). Și la această categorie de eroi gradele și relațiile de rudenie sînt subliniate. În legătură cu sf. Ion nu se omite a se specifica : ,,Că io-s Ionu, sfînt Ion/ Nănașul lui Dumnezeu/ Și cumătrul lui sînt Pătru'' (fg 9073, Ivănești, Reghin Mureș). Sfînta Maria stă de vorbă cu sora sa Solomia : ,,La chilie de tămîie/ Șade-mi sor' sfîntă Mărie/ Și soru-sa Solomie'' (Viciu, p. 33).

În această categorie însă, spre deosebire de categoria precedentă întîlnim și personaje negative : Iuda de pildă care fură soarele și luna, sau sfîntul Crăciun care nu vrea să adăpostească pe Maria. Personajele religioase intră în colindă cu un profil parțial predeterminat, consfințit prin originea lor în textele sacre sau apocrife. Sub influența moralei creștine și ca ecou al unor forme de protest social s-au constituit și alte personaje negative: bogatul pedepsit de Dumnezeu pentru încălcarea ospitalității sau rudele păcătoase ale lui Petru cărora li se refuză implacabil accesul în rai.

Distincția esențială între eroii laici și cei religioși este alta : sfinții și personajele biblice nu se pot substitui gazdelor și împrumuta numele acestora. Cazurile de echivalare simbolică reprezintă excepții posibile doar în anumite circumstanțe, de exemplu atunci cînd se folosește un termen generic ca ,,sfinții'' fără a se specifica nominal un sfînt anume : ,,Că mi-s sfinții adurmiți/ Și sfinții s-or deșteptare/ Sfinții porți ne vor deschide/ Jupîne mese-or întinde'' (Viciu, p. 36). Numirea sfîntului imprimă de la bun început o relativă rigiditate personajului — esența sa supranaturală și prestigiul religios elimină ca ilicită posibilitatea aplicării simbolice la persoana colindată. Pentru a răspunde funcției obiceiului și a nu leza totodată substanța divină a acestei categorii de eroi se introduce alături de sfinți și în strînsă legătură cu aceștia un personaj uman căruia i se atribuie numele persoanei colindate, de exemplu omul bun (gazda) care se așază la masă împreună cu sfinții din cer. Pomenind de rigiditatea personajelor religioase avem în vedere latura funcțională ; după cum am arătat sfinții sînt descriși cu ajutorul unor imagini și reprezentări preluate din fondul popular al colindelor.

4. O categorie de eroi este constituită din ființe fabuloase aparținînd miraculosului popular și creștin. Animalele au darul vorbirii, ceea ce în folclor reprezintă o facultate miraculoasă destul de generalizată ; calul, vulturul, oile, cerbul etc. dialoghează curent cu personajele umane. În

---

[11] Pentru originea acestei categorii de personaje, vezi Al. Rosetti, *Colindele religioase la români*, București, 1919.

unele colinde animalele sînt învestite cu puterea de a prezice viitorul : mioara năzdrăvană previne ciobanul asupra soartei ce i se pregăteşte, iar „Ciuta mioară"/ La păr sfrinţioară (G. Dem. Teodorescu *Poezii populare române*, p. 60) proroceşte pieirea turmei. Iuda anunţă capul veacului, sfîrşitul pămîntului şi ca un iniţiat în misterele naturii enunţă : „Cît ie statul cerului/ Atît marea din adîncuri/ Ş-atît peşte/ 'N mare ieste/ Cîtă iarbă pe pămînt/ Numai cu trei peşti mai mult/" (G. Dem. Teodorescu, p. 94). Cele mai multe din personajele fabuloase ale colindei au o sursă populară. Personajele aparţinînd miraculosului creştin constituie prezenţe palide. Îngerii de pildă, apar sporadic ; sînt înfăţişaţi de obicei rugîndu-se sau zburînd : „Îngerii cînd mă văzură/ Mare rugă-n cer făcură" (Papahagi, p. 74).

Unele fiinţe fabuloase reprezintă puncte de interferenţă între miraculosul popular şi cel creştin. Iuda însuşi locuieşte în fundul apei asemenea Dulfului sau fiinţelor necurate şi are un pui, „puiul Iudii ăl mic". După cum rezultă din exemplul citat mai sus, Iuda joacă rolul unui oracol popular : referirea la cei trei peşti trebuie legată de credinţa populară conform căreia pămîntul s-ar răzăma pe trei peşti. Cerbul se înfăţişează alternativ ca Sf. Ion şi ca un personaj fabulos popular, de exemplu „galbină păioară" care măsoară pămîntul „Pămîntul cu umbletul/ Şi cerul cu cumpătul". („Tribuna Sibiu", an. 1887, nr. 32). Uneori amprenta creştină este destul de puternică ca de exemplu în colinda maramureşană *Sus în vîrvu muntelui* (Papahagi, p. 74) „Ho fărta/ Nu mă-mpuşca/ Că io nu-s cine gîndeşti/ Că sînt prunc de diecel/ Blăstămat de tata-meu/ Să sui seara pă păduri/ Nouă ai şi nouă luni/ Dacă acele plini-le-oi/ Gios la sat scoborî-m-oi/ În biserici băga-m-oi/ Slujbe sfinte face-mni-oi/ Clopot galbăn trage-mni-oi". Metamorfoza este pusă pe seama blestemului părintesc. Ca şi în basme, puterea blestemului acţionează un timp anumit, după care se risipeşte. Vechile credinţe şi reprezentări populare se îmbină cu elemente datorate creştinismului : fiul de diecel scăpat de sub blestem se purifică prin slujbe sfinte şi dangăte de clopot. Suduri de acest fel apar cu deosebiri în Maramureş unde aportul bisericii în determinarea colindelor a fost destul de însemnat. În cele mai multe colinde influenţa creştină se limitează la reinterpretarea unor vechi personaje fabuloase. Compararea colindei culese de Bartók *Cel uncheş bătrîn* (Urisiu de Sus, Reghin, Mureş, Alexandru Tiberiu, *Béla Bartók*. . .) cu o variantă „creştinată" (*Cel uncheş bătrîn*, fg 8921 a Ruja, Tîrnava mare) pune în lumină modul în care s-a putut exercita adesea influenţa bisericii. În varianta Bartók un uncheş bătrîn îşi îndreaptă fiii cu exclusivitate înspre îndeletnicirea vînătorii : „Iel nu i-o învăţat/ Nice văcăraşi/ Făr iel i-o învăţat/ Munţii la vînat". Metamorfoza se prezintă într-o formă analogă basmului[12] : cei nouă fii bînd dintr-o urmă de „cerb mare" se preschimbă în cerbi. În varianta de factură creştină (fg 8921 a) metamorfoza se atribuie altor cauze : fiii nu mai beau din urmă de cerb, Dumnezeu este acela care-i metamorfozează : „Drag tăicuţul nostru/ Nu ne săgeta/ Că tu nu ne-ai învăţat/ Nici un purcăruş/ Nici un stăvăruş/ Făr'vînător de codru/

---

[12] Basmul cu fiul de împărat care bea dintr-o urmă de cerb şi se transformă în cerb ; v. şi S. Thompson, *Motif index of folkliterature*, Copenhaga-Bloomington, 1955—1958, D. 555. *A transformation by drinking from animal's track* şi *The Types of the Folk tale*, FFC nr. 184, Helsinki, 1964, *Little brother and little sister*.

Noi atît am vînat/ Păn' Dumnezeu cel sfînt/ Pe noi ne-a năstămit/ Nouă cerbi în munte". Varianta, fără îndoială o redacție ulterioară colindei culese de Bartók, introduce ideea creștină a păcatului : metamorfozarea se aplică drept pedeapsă pentru practica excesivă a vînătorii. În varianta Bartók fiii preschimbați în cerbi sînt sălbatici ca fiarele pădurii, își amenință tatăl că-l vor lua în coarne. Sub influența eticii creștine acest episod s-a eliminat, cerbii adresează tatălui doar reproșuri duioase.

*

Privind în ansamblu categoriile de personaje înfățișate mai sus distingem sub raportul tehnicii de prezentare cîteva tipuri de eroi.

a) Personaje simple cu o individualitate constantă : o fată de împărat, Isus, un vînător etc.

b) Personaje prezentate înmănunchiat prin procedeul retoric al multiplicării. Astfel în unele colinde eroul nu este vînătorul, ci ceata vînătorilor : „De roagă-se, roagă/ Negri-și *vînători*" (Viciu, p. 118). Procedeul multiplicării, răspîndit de altfel în folclor[13], se aplică și la alte personaje ale colindei, de exemplu ciutele sau frații metamorfozați. Adeseori însă personajele prezentate ca o entitate se diferențiază pe parcurs : dintre cei nouă fii metamorfozați se distinge „cerbul cel mai mare" iar în turma ciutelor „Mai la urmă-mi vine/ Ș-un cerbuț murguț" (Viciu, p. 113). În cazul cînd particularizarea unuia dintre personajele grupului este dusă mai departe, omogenitatea eroilor multipli se pierde.

c) Personaje complexe reprezentate ca animale (cerb, bou, trei păsări albe etc.) și ca ființe miraculoase sau miraculos metamorfozate (sf. Ion, sf. Vineri, Duminica, Lunea, Marțea, fiii uncheșului, fiu de diecel). Cele două reprezentări se succedă, alternează sau se suprapun. Cea mai frecventă este ordinea succesiunii : 1. animal, 2. personaj miraculos. Revelarea unei identități ascunse nu constituie un moment de totală surpriză. Reprezentarea 1 comportă unele indicii care previn asupra unui substrat miraculos dat în vileag prin reprezentarea 2. Astfel în unele colinde cerbul care va vădi o identitate ascunsă cîntă sau rîde. Alteori bouașul sur (în finalul colindei se dezvăluie a fi sf. Ion) sfidează fățiș vînătorul : „Rupe-o loză de viuță/ Ș-un stîlpuț din gutiuț/ Și-mi sare la drum afară/ Murgulaș din fală mare/ Că di mire frică n-are" (mg 12 c Almăș, Săliște, Ilia, Hunedoara). Asemenea indicii reprezintă în consensul folcloric semnale clare de miraculos. Cu ajutorul lor între cele două reprezentări nu se produce o ruptură.

Sînt și unele rare colinde (v. *Cel uncheș bătrîn*, var. Bartók și fg 8921 a) care debutează cu revelarea metamorfozei. În asemenea cazuri cele două imagini se suprapun. Cerbul devine astfel un personaj cumulativ[14], animal și totodată om. Efectul dramatic decurge tocmai din imposibilitatea disocierii celor două reprezentări suprapuse. Tatăl își cheamă zadarnic fiii acasă : „Drag tăicuțu nostru/ Du-te tu acasă/ La măicuța noastră / Că coarnilii noaste/ Nu intră pă ușe/ Făr' numai prin munte/Picioarele noastre nu calcă-n cenuşă / Făr' numai prin frunză". Metamorfoza expusă la începutul colindei este reafirmată; dualitatea om—animal se înfăţişează ca un proces ireversibil.

---

[13] V. „Les dédoublements rhétoriques procédés qui peuvent vite devenir stéréotypés" — Greimas, *op. cit.*, p. 184.

[14] A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 174 : „Le cumule souvent constaté de deux actants [clasă largă de actori] présents sous la forme d'un seul acteur".

Personajele colindei sînt determinate prin mijloace diferite. Uneori accentul cade pe înfăţişarea personajului. Descrierile stăruie asupra fiecărui detaliu al ţinutei: „Joacă-un june calu-i suru/ Calu-i sur cam porumbatu/ Cu trei sfraguri de bumbacu/ Cu trei pene-ncomînacu/ Cu trei pene-nşeluite/ Cu d-argint învăluite/ Cu d-aur acoperite" (Drăgoi, 82—88). Alteori, dimpotrivă, înfăţişarea personajelor este atît de sumar menţionată încît rămîne aproape o abstracţiune; despre leu de exemplu nu se dă nici un indiciu iar dulful este înconjurat de vag: „Duh de mare/ Apă-ndoită cu sare" (Pamfile, *Cîntece de stea*, p. 18). Înfăţişarea vînătorului se lasă adesea în umbră. Cîte un rar epitet X *ochi negri* sau *tînăr* X sau X *voinicul* oferă date precare. Personajele se definesc prin atitudinile şi acţiunile lor[15]. Verbele predomină: „Şi Gheorghe-ăl voinicu/ Pe acolea-mi *treceare*/ Pe cerb mi-l *zărea*/ Acasă *alergară*/ Arcul ce-ş *luară*/ Arcul ş-o săgeată/ La vînat să-mi *iasă*" (fg 1616 b, Peceneaga, Măcin, Dobrogea). Bineînţeles într-un număr important de colinde personajele sînt definite atît prin descrierea minuţioasă a înfăţişării, cît şi prin participarea lor activă la desfăşurarea acţiunii.

Alături de personaje bine conturate, eroii efectivi ai colindei, intervin şi unele apariţii episodice cu un rol redus în acţiune. Aceste personaje episodice, de obicei ibovnica, o împărătească, mama sau o fată oarecare, reprezintă uneori pretextul care justifică declanşarea acţiunii,alteori mijlocul prin care se subliniază sensul soluţiei dramatice. De exemplu tînărul ce se înalţă călare pînă la lună (fg 10259 a, Feregi, Hunedoara) este văzut de o împărătească: „Nime-n lume nu-l vedere/ Numai dalba-mpărătească/ Pe-o zăbruică de fereastră/ La împăratu alerga/ Şi cîtă iel îl spunea". Stîrnit de vorbele împărătesii împăratul intră în acţiune. Rolul împărătesii este acela de a prilejui conflictul — cu ajutorul acestui personaj se imprimă colindei sus-citate un impuls dramatic. Elogiul tînărului vînător îl face uneori o fată, presupusa iubită a viteazului: „Nimenea nu-l vede/ Numai Ileana-l vede/ Il vede, îl fericeşte :/ Fericean de el/ şi de maica lui/. . . Zile ce-a născut/ Parte ce-a avut/ De taică de maică/ De-o cherne de cerb ;/Cu cărniţa lui nunta să-şi ridice/ Nunta şi nuntaşii/ Şi toţi megiaşii" (fg 1616 b, Peceneaga, Măcin, Dobrogea). Prin intermediul personajului episodic Ileana, se pune-n evidenţă prestigiul dobîndit de vînător şi se sugerează căsătoria ca o formă de recompensă. De remarcat faptul că foarte des personajele episodice sînt introduse prin formula „Nime-n lume nu-l vedea, numai X . . . ". În unele colinde personajele episodice au rolul de a enunţa substratul simbolic al acţiunii. Sensul vînării ciutei line este dat în vileag de o fată („fata Giurgiuleancă", Viciu, p. 114 sau „fata Înjoljolată", Drăgoi, p. 232 nr. 215). Fata dezminte pretinsa vînătoare a tînărului: „Nu-l credeţi voi mari boieri/ C-are o dragă ibovnică/ Şi cale de două zile/ El o calcă-n două zile/ De-aia-i murgul asudat/ Şoimii-s vineţi feşteliţi/ Ogari dalbi-s obosiţi" (Viciu, p. 119). Prin intervenţia acestui personaj vînătoarea este echivalată simbolic cu căutarea miresei.

---

[15] Propp, în *Morfologia poveştii populare*, defineşte personajele după sferele lor de acţi une sfere constituite din fascicolul de funcţii ce le sînt atribuite. Apud A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 174.

II a. MODALITĂŢI COMPOZIŢIONALE

Comparativ cu balada, colinda este un gen concis. Bineînţeles lungimea textelor variază. Colindele din Muntenia au dimensiuni mai mari decît colindele ardelene, iar unele colinde pe teme hagiografice sînt foarte ample. O categorie de colinde au un caracter static descriptiv. Debutează cu o întrebare retorică după care urmează descrierea propriu-zisă, care ocupă întreaga colindă. De exemplu, după întrebarea ,,Ce curţi îs aceste?'' urmează în chip de răspuns descrierea curţilor, a doamnei curţilor şi a paharului ce-l ţine aceasta în mînă (Bud, *Poezii populare din Maramureş*, p. 68). Asemenea colinde au un pronunţat caracter pictural. Destul de des descrierea sau naraţiunea — în scopul animării lor — sînt presărate cu întrebări retorice repetate cu insistenţă : ,,Vine marea cît de mare/ Da de mare ţărmuri n-are/ *Dar în undă ce-mi aduce?*/ Duce lin şi malin ;/ Înoată noată boul suru/ Boul sur cu coarne suri/*Dar în coarne ce mi-ş poartă?* Poartă un pătuţ dă-ncheiatu/ Cu scînduri dalbe de bradu/ *Dar în pat ce-i aşternutu?*/ Iarbă verde de la rîtu/ *Dar în pat cine-i culcatu?*/ Hoile, lele văduviţă/ *Lucru mîndu ce-l lucrează?*...'' (Drăgoi, p. 51 nr. 56). În cele mai multe colinde dialogul joacă un rol important. Locul pe care-l ocupă în colindă şi dozarea sa pe personaje diferă. Astfel în unele colinde se face întîi o scurtă prezentare a personajului sau a locului de desfăşurare a acţiunii, după care se înfiripă dialogul : ,,Colo-n vîrfu muntelui/ La poalele codrului/ Sînt-îm doauă lemnişoare/ : Bradul verde teiul dalb'' după care urmează dialogul : ,,Zise bradul către tei : Măi teiule teicios...'' (Viciu, p. 108). Uneori dialogul, şi implicit acţiunea, se încheagă prin intermediul unui artificiu dramatic (personajul episodic). Asemenea forme compoziţionale comportă repetiţii. Descrierea de la începutul colindei este reluată dialogat de către personajul episodic.

Uneori caracterul dramatic se impune de la început menţinîndu-se pe întreaga colindă. Descrierea iniţială este eliminată ; se începe abrupt prin dialog. Asemenea colinde sînt constituite în întregimea lor dintr-un şir de replici. În colindele protocolare de fereastră prima replică a dialogului nu mai este precedată de o introducere la persoana a treia (,,Grăia-ş fică cătă mamă'', fg 6824 Gurasada, Ilia, Hunedoara), ci se exprimă direct la persoana întîi în numele colindătorilor : ,,Ce te gazdă veseleşti/ De masa-ţi împodobeşti'' (Viciu, p. 114), după care urmează replica gazdei. Această observaţie se extinde la toate textele la care colindătorii participă făţiş la acţiune ca, de pildă, în această colindă pe tema peţitului : ,,Noi ţi-am venitu/ Şi dacă-ţi venitu/ Ce mi-aţi adusu?'' etc. (fg 6812 Gurasada Ilia, Hunedoara).

În ceea ce priveşte distribuirea dialogului de personaje se pot constata inegalităţi. Cîteodată dialogul este unilateral — se atribuie doar unuia dintre personaje. Astfel în colinda *Sus pe balta lată* (fg 6824d, Gurasada Ilia, Hunedoara) dialogul revine cu exclusivitate unui singur personaj, tatăl, care adresează sfaturi fiului ales ca domn al oastei. În numeroase colinde cu Isus, acesta, înfăţişat ca prunc, constituie un personaj pasiv. Maica Domnului este aceea care susţine dialogul : ,,Taci fiule nu crînci/ Că Maica ţie ţi-a da/ Două mere/ Două pere/ Două ţiţe dalbe a mele'' (Viciu, p. 49). De cele mai multe ori însă, dialogul unui personaj nu rămîne fără replică. În unele colinde dialogul este foarte mişcat, replicile se succedă cu repeziciune una după alta : ,,Hai Petre la prînz cu noi/ N-am vint Doamne să prînzesc/ C-am venit să-ţi povestesc.../ Nu fii Petre supărat.../ Dă-mi Doamne armele mie/ C-oi trăzni şi-oi fulgera'' etc. (Viciu, p. 38). Alteori dialogul are un caracter amplu expozitiv ; dialogul repartizat unuia din personaje ocupă prima parte a colindului, iar răspunsul cealaltă jumătate. Astfel în unele texte, un personaj (o fată sau omul bun) povesteşte cu lux de amănunte un vis ; în partea a doua a colindei un alt personaj (mama, un vecin sau Dumnezeu) dezleagă visul, stăruind asupra sensului fiecărui detaliu.

II b. ÎNCHEIERI, SOLUŢII DRAMATICE

Spre deosebire de baladă sau legendă colinda nu vizează efecte dramatice tari, zguduirea auditoriului. Caracterul de urare şi funcţia ceremonială impun dimpotrivă atenuarea conflictelor acut dramatice, rezolvarea lor în favoarea eroului. Deznodămintele tragice reprezintă cazuri rare ; atunci cînd totuşi intervin, se încearcă, prin diverse procedee, a risipi efectul lor depresiv. În *Mioriţa,* de exemplu, colindă cu final tragic, prin integrarea ciobanului ucis în natură ,,la lumina lunii'', armonia impusă de funcţia urării se restabileşte.

Colindele care au ca temă vînătoarea se încheie foarte des cu glorificarea tînărului victorios : ,,Cîtă lume mi-l vedere/ Toată lumea-l fericere/ Ferice de aceea maică/ C-o scăldat ş-o legănat/ Ş-o făcut băiat curat/ De aduce leu legat/ Nepuşcat, nesăgetat/ Numa-n curele legat/ Păn la curtea lu-mpărat/ Pe uliţa grecilor/ De mireaz bătrînilor'' (fg 6842 a, Valea Lupului, Haţeg, Hunedoara). Destul de frecvent elogiul vînătorului se leagă-n finalul colindelor de ideea unei apropiate căsătorii : ,,Ia ieşi taică/ Ia ieşi maică/ Ce-ai scăldat, ce-ai legănat/ Aduce pe leu legat/ Viuleţ nevătămat/ Iel în casă că intra/ Frumos capu-i netezea/ Şi pe masă mi-l punea/ *Mare nuntă că făcea*/ Cu Maria cea frumoasă'' (Pamfile, *Crăciunul*, p. 82). Din cerbul ucis[16] se plănuieşte a ospăta nuntaşii ,,Cu cărniţa lui/ *Nunta să-şi ridice/ Nunta şi nuntaşii*/ Şi toţi megiaşii'' (fg 1616 b, Peceneaga, Măcin, Dobrogea). Dulful Mării Negre, spre a fi cruţat de vînători, oferă în finalul colindei sora drept compensaţie : ,,Nu mă doamne-nsăgeta/ Căci noi am fost nouă fraţi/ Nouă fraţi ş-o sor' mai mică/ N-are-n lume potrivire/ Toţi îs morţi însăgetaţi/ Numai ieu că am scăpat/ Numai ieu ş-o sor' mai mică/ *Fie-ţi ţie ibovnică* '' (Pamfile, *Cîntece de stea*, p. 18). De asemenea, cerbul, pentru a scăpa de săgeată, făgăduieşte vînătorului o minunată fată : ,,Jos la fîntîni reci/ Vin fete de greci/ Şi tu să-ţi alegi/ Ţăie care-ţi place/ Şi mi să-mi dai pace'' (fg 5397 c, Agnita, Agnita, Braşov). Căsătoria ca răsplată pentru uciderea vînatului sau ca o compensaţie oferită în schimbul cruţării apare cu deosebire în finalul colindelor care au ca temă vînătoarea şi ca erou tînărul viteaz. Toate aceste colinde lasă să se întrevadă vestigiile unui vechi obicei conform căruia tinerii pentru a trece în rîndul bărbaţilor sau a se căsători erau obligaţi să facă dovada destoiniciei lor, supunîndu-se la diverse încercări. Asemenea practici mai sînt şi azi atestate la unele popoare, iar urme ale acestui obicei s-au păstrat şi la noi[17]. Încheieri care să sugereze nunta nu apar numai în colindele pe tema vînătorii — genul are puternice implicaţii maritale. Astfel în unele colinde întîlnim încheieri cu o simbolică evidentă a căsătoriei : ,,Sus mirele tînărele/ Îndreptă pe murgul tău/ Pe podul cetăţii/ Rupe lanţul porţii" (Drăgoi, p. 46 nr. 50). O categorie de colinde se încheie cu enunţuri deduse din filozofia practică a poporului. Unele încheieri de acest tip se referă la căsătorie ca la o lege a firii : ,,Ştii tu frate doar nu ştii/ Cînd merile-s mărunţele/ Ele stau pe crăngurele/ Cînd iele că să măresc/ Cad în jos şi putrezăsc/ Aşa-i frate şi cu mine/ Aşa-i data şi lăsata" (fg 5117 a, Agnita, Agnita, Braşov). Un număr de colinde care dezbat superioritatea unui lucru, animal sau plantă, asupra altuia (grîul şi viţa, teiul şi bradul, boul, calul şi oaia etc.) se încheie cu definirea bunului preferat. De exemplu în colinda *Ce curţi îs d-aceste curţi* (Drăgoi, p. 17 nr. 18) disputa dintre bou, cal şi oaie se încheie prin enunţarea foloaselor aduse de oaie : ,,Nu-i mai bun ca oaia bună/ Că oaia te-ndulceşte/ Şi iarna te încălzeşte/ Şi cu lînă îmbracă lumea". Unele încheieri cu caracter enunţiativ prefigurează conform unei viziuni populare apocalipsul (G. Dem., p. 94, ,,Capul veacului, sfîrşitul pămîntului"). O altă categorie de colinde, construite pe principiul unei enumerări descriptive, se încheie prin înfăţişarea elementului celui mai preţios (din punct de vedere estetic sau economic), care capătă astfel un relief deosebit. În colindele de gospodar, şiragurile de cirezi, turme şi herghelii se încheie prin apariţia murgului : ,,Şi vouă vă vine/ Murg împodobit/ Cu frîu poleit/ Cu şa de argint" (Pamfile, *Cîntece de stea*, p. 15). Un număr de colinde se încheie cu diferite formule, grupuri de versuri cu o formă relativ fixă. Unele din aceste versuri-formulă sînt comune atît colindei cît şi cîntecelor de nuntă, ca în exemplul : ,,Într-alte curţi la alţi părinţi/ La părinţi necunoscuţi/ Şi la fraţi neîntrebaţi/ La cumnate neîntrebate/ Ş-unde-i cînta munţilor/ Dă dorul părinţilor/ Şi-unde-oi cînta brazilor/ Tot de dorul fraţilor/ Şi-unde-oi cînta florilor/ De dorul surorilor" (fg 7327 a, Bucureşti). Alte formule uzitate în final reprezintă infiltraţii bisericeşti : ,,Ziua de Crăciun/ Şi de Bobotează/ Cînd preoţi botează/ Lumea-ncreştinează/ Lumea şi norodul/ Şi pe noi cu totul" (Pamfile, *Crăciunul*, p. 104). Cîteodată în vederea obţinerii unui efect estetic se foloseşte ca încheiere o formulă deplin cristalizată artisticeşte, ca, de exemplu : ,,Peste munţi mărunţi/ Cu brazii cărunţi/ Peste munţi mai mari/ Şi cu brazi mai rari/ Unde apa pică/ Pietrele despică/ Unde apa cură/ Nimeni n-o tulbură/ Unde iarba creşte/ În patru se-mpleteşte/ Nimeni n-o-ncîlceşte" (Viciu, p. 162). O categorie de colinde care dezvoltă o tematică religioasă au încheieri cu caracter etiologic, ca, de exemplu, în colinda *Ferică, ferică* (Drăgoi, p. 144, nr. 145) : sfinţii aşezaţi la masă vîră-n sîn mere, ,,Din sîn le scotea-re/ 'N lume trimetea-re/ Grîul se făcea-re". Alteori colindele de influenţă religioasă prezintă finaluri în spiritul moralei creştine. Astfel, numeroase colinde pe tema omului bun se încheie cu răsplătirea virtuţii : ,,Şi tu doamne ai să te plimbi/ Păm pometul raiului/ Păn mirosul florilor/... Şi tu doamne ai să găseşti/ Bodaprostele înflorite. Mulţumite-mbobocite" (Tuţescu, *Colinde din popor*, p. 21). În colindele cu personaje metamorfozate — pentru a se crea o tensiune dramatică[18] — relevarea unei identităţi ascunse intervine foarte des abia la sfîrşit. Metamorfoza joacă frecvent rolul unui *deus ex machina* care apare în final oferind o dezlegare miraculoasă conflictului. Sînt şi colinde cu un final dublu. Astfel în unele variante cu cerb metamorfozat, acesta contestă identitatea dată la iveală pentru a se reafirma ca animal : ,,Stai june nu săgetare.../ Că nu-s ieu cine gîndeşti/ Că ieu-s Ionu sfînt Ionul.../ Ce tu arcul ţi-l frînsăşi ?/ Că nu-s ieu cine ţi-am zisu ?/ Că ieu-s cerbu strecioru/ La păruţ cam gălbinioru/ Umblu noaptea pîn livezi/ Beau apă-n izvoare reci" (Drăgoi, p. 92 nr. 100). Prezenţa a două încheieri ar putea fi pusă-n legătură cu influenţa bisericii. Metamorfoza de provenienţă creştină (sf. Ion) intrînd în concurenţă cu vechi şi persistente finaluri a putut fi resimţită de popor ca inadvertentă — de aci frecvenţa ei infirmare. Un alt caz de final dublu întîlnim în unele colinde cu leu. De obicei acest tip de colindă se încheie cu victoria tînărului care aduce acasă leul legat. La acest final se mai adaugă cîteodată încă unul. Leul se roagă de tînăr să-i slăbească curelele : ,,Pe june mintea-l trăgea/ Din curele-l mai slăbea/ Leu din gură aşa-i grăia :/ Rămîi june sănătos/ Că ieu la mînă ţi-am fost/ Tu stăpîn de mini n-ai fost" (Viciu, p. 140). Cea de-a doua încheiere, prin efectul de humor şi surpriză ce-l implică, joacă rolul unei poante ; ipotetic cel de-al doilea final ar putea fi un adaos survenit într-o perioadă tîrzie, cînd ceremonialul ar fi început să se desolemnizeze.

---

[16] D. Caracostea considera colindele încheiate cu uciderea cerbului drept forma primitivă a colindelor cu cerb. *Balada populară română,* curs litografiat ţinut în anul 1932—1933, p. 767—768.

---

[17] Apud Ion Muşlea, *Obiceiul junilor braşoveni*, Cluj 1930, p. 36, şi O. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, 1966, p. 59.

Analiza — chiar şi fragmentară[19] — a poeticii colindei pune în lumină subordonarea stilului la funcţia genului : ,,Dans la société rurale archaïque ni poésie ni musique ni aucun art ne prétend à l'autonomie" [20]. Ceremonialul urării joacă un rol hotărîtor în determinarea personajelor, procedeelor compoziţionale şi deznodămintelor colindei.

CONTRIBUTION À LA RECHERCHE SUR LA *COLINDA*

L'auteur estime tout d'abord qu'il est nécessaire de fournir quelques données sur le cérémonial complexe dont fait partie la *colinda* ; on attire expressément l'attention sur le vœu final et sur ses anciennes implications magiques, et aussi sur le fait que le héros positif n'est point nommé au hasard—on lui attribue obligatoirement le nom de la personne à laquelle on s'adresse.

Ce rapport établi entre la *colinda* et l'ensemble du cérémonial explique bon nombre d'aspects de la poétique du genre. Le thème se développe sur des plans multiples : a) Le plan de la fiction (par ex. un

---

[18] L'écartement des fonctions c'est-à-dire par l'éloignement dans l'enchaînement des fonctions que constitue le récit des contenus sémiques appartenant à la même structure de la signification", A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 206.

[19] Studiul de faţă reprezintă o parte dintr-o lucrare mai mare asupra poeticii colindei.

[20] C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine*, Geneva, 1946 p.

brave capture un lion) ; b) De l'insertion du nom du destinataire et du vœu adressé à celui-ci, survient un second plan ; le brave n'est pas un brave quelconque, c'est le destinataire lui-même. Le développement du thème acquiert ainsi dans la pratique traditionnelle de la coutume une signification symbolique. Bien sûr, chaque thème a une sphère de références symboliques qui dépasse le destinataire, et peut être adaptée à une catégorie plus large (âge, sexe, état civil, etc.). c) Le plan concret du développement de la coutume (étapes, indications protocolaires, etc.) se substitue parfois au plan de la fiction, s'y imbrique ou l'écarte partiellement.

L'analyse insiste surtout sur : I — Les personnages ; II — Les procédés de composition.

L'auteur distingue quatre grandes catégories de personnages : 1. Les officiants de la coutume — les émetteurs et le destinataire —, nommés comme tels et introduits dans la trame épique ; 2. Les personnages humains assimilés symboliquement au destinataire ; 3. Les personnages bibliques, saints officiels ou apocryphes, que l'on ne peut substituer aux hôtes et qui ne peuvent emprunter leurs noms ; 4. Les créatures fabuleuses appartenant au miraculeux populaire ou chrétien.

On détermine ensuite, par rapport au rôle du dialogue et à sa répartition par personnages, quelques-uns des modèles de composition de la *colinda.* Le but magico-pratique exprimé par le vœu final impose l'atténuation des conflits dramatiques aigus, leur dénouement en faveur du héros ; dans les rares cas de dérogation au modèle du genre (nous parlons des *colinda* à final tragique), par des procédés divers et ingénieux, la tension dramatique est amortie et son effet dépressif se dissipe.

[illegible]

[illegible] de l'insertion [illegible] parallèlement.

[illegible] procédés de composition.

[illegible] de la comédie [illegible]

[illegible] illusion.

MATERIALE

PETRE ISPIRESCU

— 80 ANI DE LA MOARTE —

AL. DOBRE

Se împlinesc anul acesta 80 de ani de cînd, la 21 noiembrie 1887, s-a stins din viață scriitorul de basme Petre Ispirescu.

Deși a trăit numai 57 de ani[1], Petre Ispirescu, datorită unui talent deosebit, unei strădanii neobosite și marii iubiri pentru poporul român și creația sa, și-a cucerit un loc binemeritat în istoria culturii, a folcloristicii și literaturii românești. Opera sa, larg răspîndită[2], a constituit și constituie încă principala sursă de cunoaștere a basmului românesc de către toți cei ce vin în contact cu litera cărții. Cu rare excepții, intelectualii din țara noastră și învățații străini au făcut cunoștință cu basmul popular românesc mai ales prin intermediul colecțiilor lui Ispirescu. În acest fel se explică faptul că numeroase lucrări de basmologie își întemeiază concluziile pe materialul furnizat de scriitorul bucureștean[3].

Pătrunderea cărții la sate, tot mai masivă în deceniile din urmă, a pus basmele lui Ispirescu la îndemîna multora dintre povestitorii populari, care le învață și le repun apoi în circulația orală[4].

Tabloul răspîndirii și influenței exercitate de opera sa indică locul ce revine lui P. Ispirescu în cultura noastră și necesitatea conturării personalității sale artistice. Cunoașterea vieții și activității unui povestitor, a universului său cultural, a concepțiilor și preocupărilor sale, a societății în care a trăit, a ideilor culturale care au circulat, inclusiv cele legate de valorificarea folclorului, este indispensabilă și de aceea vom insista asupra elementelor care pot, prin natura lor, să ușureze demonstrația.

---

[1] S-a născut în ianuarie 1830 în mahalaua Pescăria Veche din București.

[2] După date aproximative, în ultimii 20 de ani basmele lui Ispirescu au fost reeditate în numeroase ediții, însumînd cca 2 milioane exemplare. Adăugăm că numai în ultimii trei ani Electrecordul a imprimat 9 000 de discuri cu basmele lui Ispirescu.

[3] Principalul material care stă la baza monumentalelor lucrări ale lui Lazăr Șăineanu (*Basmele române . . .*, Buc., 1895) și George Călinescu (*Estetica basmului*, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", VI, nr. 3 și 4 și VII, nr. 1 și 2) îl constituie basmele din colecția lui Petre Ispirescu.

[4] Ov. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Editura pentru literatură, Buc., 1966, vol. II, p. 156; vol. III, p. 346.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 6, p. 477–490, București, 1967

Biografia lui Ispirescu nu e prea bogată în fapte, iar linia activității lui cunoaște o anumită constanță, nu fără unele perturbări, totuși, inevitabile de altfel oricăruia dintre contemporanii săi.

La mijlocul secolului trecut mahalaua bucureșteană nu se deosebea prea mult de satele din împrejurimi, avînd caracterele unor medii folclorice închegate. Așa cum menționează Ov. Papadima, locuitorii Bucureștiului de altădată „duceau în el o viață cvasirurală, cu mentalitatea lor legată adînc de cea țărănească, cu petrecerile, cumetriile și horele lor, purtate după datini străvechi în viața capitalei"[5].

Într-o astfel de mahala s-a născut și a copilărit scriitorul nostru, receptarea folclorului la vîrsta cea mai propice explicînd în bună parte temeinica cunoaștere și nemărginita iubire ce a manifestat-o pentru creația populară. Mărturiile de mai tîrziu ni-l înfățișează pe Ispirescu ascultînd basme de la părinți și de la prietenii săi de joacă din cartier. Jocurile de copii din vremea aceea, a căror descriere o face scriitorul însuși mai tîrziu[6], sînt cele specifice satului românesc de atunci și de astăzi.

Tatăl scriitorului, Gheorghe Ispirescu, care ținea o frizerie în mahalaua Pescăria Veche, om așezat și cu multă grijă pentru cei patru copii ai săi[7], era el însuși un bun povestitor. De asemenea, mama scriitorului, Elena Ispirescu, originară din Transilvania, avea un repertoriu bogat de povestiri cu care astîmpăra curiozitatea copiilor în serile lungi de iarnă.

Iată dar că Petre Ispirescu realizează contactul cu folclorul din fragedă copilărie și nu se va desprinde de acesta toată viața, devenind el însuși un bun povestitor oral de basme. Litera cărții și comorile cuprinse în înlănțuirea semnelor ce o constituiau au trezit de timpuriu interesul lui Petre Ispirescu și toată viața a rămas dornic să cunoască înțelepciunea cuprinsă în tainica alcătuire a slovelor. Organizarea instituției școlare din vremea aceea[8] precum și strîmtorarea materială a familiei au zăgăzuit însă dorința copilului de a-și continua învățătura, îndrumîndu-i pașii către o meserie cu care putea să-și scoată un cîștig sigur, deși derizoriu[9].

---

[5] Ov. Papadima, *Anton Pann — „Cîntecele de lume" — și folclorul Bucureștilor*, studiu istoric critic, Edit. Acad., București, 1963, p. 36 ș. u.

[6] Expediind lui Jan Urban Jarník un exemplar al volumului *Jucării și jocuri de copii*, Ispirescu precizează : „ . . . ca să știi cum ne jucam noi prin București, cînd eram copii, mai acum vreo patruzeci și cinci de anișori" (apud Traian Ionescu-Nișcov, *Corespondența dintre Jan Urban Jarník și Petre Ispirescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", XII, 1963, p. 3—4, scrisoarea din 27 ian. 1885).

[7] Gheorghe Ispirescu a avut patru copii : Petre, Ștefan — frizer, Gheorghe — tipograf și Safta— decedată la 1850, eveniment sub impresia căruia Ispirescu scrie primele sale versuri.

[8] Într-o scrisoare din 23 aprilie st. v. 1880, Ispirescu nota cu amărăciune : „Află, domnul meu, că eu n-am trecut nici patru clase primare. Din nenorocire, pe vremea cînd am învățat eu carte, școalele naționale atunci erau în organizare. Ele nu se bucurau în popor de vreo stimă sau respect, fiindcă dascălii greci răspîndise vorba că guvernul voiește să ne strice religia, și că toți profesorii de la acele școli sînt eretici. Tată-meu n-a vroit cu nici un preț să mă facă eretic . . . A preferat mai bine să mă dea să învăț carte de la un dascăl de biserică, ce ținea și el o școală mică, dar care era român, să plătească lunar, ca să mă învețe să mă închin. Și cu atîta am rămas" (Tr. Ionescu-Nișcov, *lucr. cit.*, p. 651).

[9] Deși Ispirescu a ajuns chiar proprietarul unei tipografii, problema existenței a constituit pentru el o preocupare chinuitoare, de fiecare zi, care l-a urmărit toată viața. Scrisorile către J. Urban Jarník, din care am mai citat, sînt elocvente : „Dacă este vorba de bani . . . sînt

Astfel Petre Ispirescu frecventează, cu oarecare regularitate, numai cursurile școlii dascălului Nicolae de la biserica Udricani, ale lui Stan Lupescu de pe ulița Cioplei din mahalaua Olteni și cursul de cîntări bisericești cu profesorul George Voiculescu de la Doamna Bălașa. Aici a învățat să citească și să scrie. Restul cunoștințelor pe care le-a acumulat se datoresc contactului cu tipografia, cu cartea tipărită și prieteniei cu marii oameni de cultură ai epocii sale, de îndrumarea și prețuirea cărora s-a bucurat.

Faptul că Ispirescu are atît de puțină școală, că a fost un om fără diplome și titluri, a indus în eroare pe mulți cercetători care l-au considerat a fi mai puțin cultivat decît a fost în realitate. La aceasta a contribuit și tendința de a-l apropia pe Ispirescu cît mai mult de povestitorul popular anonim, pentru a se aduce un argument în plus în favoarea autenticității basmelor sale. Scrisorile trimise lui J. Urban Jarník, lucrările de folclor comparat și de popularizare a personalităților istorice, întreaga activitate desfășurată demonstrează că Ispirescu era un bun cunoscător al literaturii române vechi și moderne, al celei universale chiar, citind cu multă pasiune tot ceea ce se publica la acea vreme.

La 14 ani — deci în 1844 — Ispirescu intră ucenic în tipografia lui Zaharia Carcaleki, iar în 1848 termină cursul de culegător, devenind muncitor calificat. Munca în tipografie va rămîne de acum înainte ocupația sa de bază, cea care i-a adus satisfacții, dar și multe necazuri, sfîrșind cu zdruncinarea sănătății și moartea timpurie. Ca tipograf, Ispirescu are merite deosebite în istoria tiparului românesc, aducînd acestuia numeroase îmbunătățiri tehnice, tipărind o serie de lucrări folositoare celor interesați în propășirea lui.

Ispirescu este printre animatorii și fondatorii uneia dintre primele asociații profesionale ale lucrătorilor tipografi din țara noastră[10], iar în colaborare cu S. Walter scoate la 1 august 1865 foaia bimensuală „Tipograful român", al cărui prim colaborator, începînd din 1870, este I. H. Rădulescu.

În sfîrșit, Ispirescu este atras în lupta pentru unirea Principatelor, tipărind la îndemnul lui I.G. Valentineanu corespondența secretă a principelui Vogoride — cunoscut antiunionist — cu consulul Turciei la Londra. Faptul s-a soldat cu arestarea preventivă a lui Ispirescu și detenția sa în beciurile agiei timp de 3 luni de zile, de unde a fost apoi eliberat, fără a fi judecat. Revenind la tipografia lui Iosif Compainig, unde lucra din toamna anului 1853, cînd părăsise tipografia lui Carcaleki, și-a găsit postul ocupat. În 1858, îl găsim două luni lucrător la tipografia

---

foarte strîmtorat" (11/23 sept. 1879); „Și eu, iubitul meu domn, nu stau mai bine; după ce am avut mai multe cheltuieli extraordinare în timpul verii, acum sîntem asupra timpului cînd trebuia să plătim chiria . . ." (6 sept. 1880).

Evocînd situația materială a scriitorului în anul morții sale, Al. I. Odobescu arăta că „Ispirescu a lăsat vreo 8 sau 9 mii lei datorie de plătit pentru tipografia sa. A lăsat și o familie numeroasă fără de nici o altă avere" (Al. I. Odobescu, *Petre Ispirescu*. Cuvîntare rostită în Academia Română la 11/23 decembrie 1887. Reprodusă în *Legende sau basmele românilor*, Buc. [1929], colecția Biblioteca clasicilor români, îngrijită de E. Lovinescu, vol. I, p. 17).

[10] Vezi „Statute pentru o casă de prevedere și de economie, fondată de lucrătorii tipografi din București" — 1858, din al cărei comitet făcea parte și P. Ispirescu, retipărite în cartea lui G. Ionescu, *Spicuiri din trecutul tipografiei...*, Buc., 1907, p. 177—183.

lui Ferdinand Ohm, după care este numit director al tipografiei lui Vasile Boerescu, unde se tipărea jurnalul „Naționalul". După doi ani, fiind bun meseriaș, este luat de V. Boerescu ca asociat. Cei doi asociați vînzînd tipografia în 1863 lui Cezar Bolliac, P. Ispirescu ia conducerea tipografiei lui C.A. Rosetti, unde se tipărea ziarul „Românul". În anul următor, asociindu-se cu Carol Göbl și Scarlat Walter, P. Ispirescu înființează „Tipografia lucrătorilor asociați", iar în 1867, la propunerea lui Ion Ghica, devine director al Imprimeriei Statului. Împreună cu Georgian, C. Petrescu-Conduratu și I. Buznea, înființează în iarna anului 1868 „Noua tipografie a laboratorilor români", la conducerea căreia rămîne singur în 1878, schimbîndu-i totodată și numele în „Tipografia Academiei Române".

Debutul literar al lui Ispirescu are loc la 1862, cînd în numărul 11 din 21 ianuarie al „Țăranului român"[11] este publicat basmul „*Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*. Colaborarea la „Țăranul român" constituie pentru Ispirescu nu numai prilejul unui debut care-l face cunoscut cărturarilor din țară, ci și un moment semnificativ pentru definirea personalității sale artistice. Însușindu-și tezele vehiculate în coloanele acestui săptămînal, cărora în parte le va rămîne credincios toată viața, Petre Ispirescu își conturează mai limpede concepțiile, se regăsește și pornește hotărît la drum, animat de nobile idealuri în ceea ce privește valorificarea folclorului românesc.

„Țăranul român" milita pentru împroprietărirea țăranilor prin despăgubire, unirea efectivă a Principatelor, lege electorală „foarte întinsă", „armarea țărilor în oștire regulată, rezervă și gloate armate", deziderate identice într-o anume măsură cu cele ale domnitorului Al. Ioan Cuza, ale cărui acțiuni erau de altfel sprijinite de I. Ionescu de la Brad și revista lui[12].

Preocuparea pentru emanciparea socială[13] și culturală[14] a țăranului român constituie nervul principal al gazetei și în acest context valorificarea folclorului capătă un scop bine precizat, creația populară fiind, pentru vremea aceea, destul de intens cultivată. Sub semnul acestui interes a început să scrie Ispirescu basmele pe care le auzise în copilărie de la părinții și prietenii săi de joacă.

La „Țăranul român" colaborează asiduu, mai ales în perioada de început, N. Filimon, fost prieten de tinerețe al lui Anton Pann, literat și ziarist cu oarecare reputație încă din vremea aceea. N. Filimon este principalul animator al interesului pentru folclor manifestat de „Țăranul român", și este de presupus că între acesta și P. Ispirescu a existat nu numai o strînsă colaborare redacțională, dar și un interesant schimb de păreri, fapt demonstrat de altfel de comunitatea modului de a privi creaţia populară[15].

---

[11] „Țăranul român" a apărut sub conducerea lui Ion Ionescu de la Brad în perioada 12 noiembrie 1861 — 17 martie 1863 și se tipărea în tipografia jurnalului „Naționalul" aparținînd celor doi asociați, Vasile Boerescu și Petre Ispirescu.

[12] Ion Ionescu (de la Brad), *Calea noastră*, în „Țăranul român", an I, nr. 1, p. 1.

[13] „. . . regenerarea noastră trebuie să înceapă cu reformele sociale, cu emanciparea poporului și mai ales cu îmbunătățirea stării sociale a țăranului...". Ion Ionescu, *art. cit.*

[14] „Dacă țăranul este căzut nu trebuie oare să-l relevăm? Dacă țăranul este ignorant nu trebuie oare să-l luminăm? Dacă țăranul este rău nărăvit, nu trebuie oare să-l moralizăm?" *Ibid.*

Principalele concepţii ale redactorilor ,,Ţăranului român" asupra rostului valorificării folclorului sînt concretizate în cele cîteva note pe marginea colecţiei de poezii populare ale lui V. Alecsandri, apărute în această perioadă, precum şi în observaţiile ce însoţesc basmele publicate de N. Filimon şi P. Ispirescu. Astfel, în nr. 30, din 14 oct. 1862, la rubrica ,,Partea literară" este publicat, fără semnătură, articolul *Colecţia de cîntece populare ale domnului V. Alecsandri* şi poeziile *Cîntecul răzeşului* şi *Doina*. Autorul sublinia că cheia succesului şi originalităţii lui Alecsandri constă în influenţa poeziei populare, despre care se spune că ,,este culeasă din gura poporului în mici fragmente, cum s-au putut găsi şi pe care d. Alecsandri au trebuit să le adune, să le completeze, să le coordoneze şi aşa să restaureze întregul cel sfărîmat de timpuri, păstrînd pe cît au fost cu putinţă caracterul şi subiectul poeziei populare".

Recunoaştem în acest citat concepţia despre folclor a generaţiei de la 1848, prelungită pînă la această dată şi încă mult după aceea, precum şi criteriile care au stat la baza culegerilor creaţiei populare din epoca respectivă.

Despre folosul culegerii folclorului ni se vorbeşte într-un articol nesemnat, apărut în nr. 31, din 21 octombrie 1862, intitulat *Hărăsirea poeziilor populare a domnului V. Alecsandri*. Autorul preciza că filologii şi istoricii ,,au găsit în aceste naive şi frumoase producţiuni ale popoarelor o mulţime de fapte, de obiceiuri, de credinţe care sînt pentru dînşii o lumină nouă spre a putea statornici legătura ce există între naţiuni şi mai cu seamă vechiul început din care se trag naţiunile moderne".

Pentru că la 1862 unirea Principatelor nu era suficient consolidată, şi ca atare acţiunea începută de generaţia paşoptistă de a face cunoscută peste hotare fiinţa bogată şi înzestrată a neamului nostru nu era încheiată, în acelaşi articol, vorbindu-se despre importanţa colecţiei lui Alecsandri, se menţionează : ,,Aceste poezii, traduse în mai multe limbi, au contribuit foarte mult ca să atragă simpatii asupra naţiei noastre, uitată şi părăsită de atîtea veacuri pe marginile Orientului".

Acesta a fost mobilul interesului pentru folclor al revoluţionarilor de la 1848, al unioniştilor, al celor ce s-au angrenat în lupta pentru independenţa şi unitatea naţională, al tuturor oamenilor de bine care au lucrat pentru propăşirea poporului român, pentru alăturarea lui în frontul popoarelor civilizate.

---

[15] Despre basmul *Omul de piatră*, publicat în ,,Ţăranul român", nr. 34, din 11 noiembrie 1862, sub semnătura N(icolae) Ph(ilimon), fără alte indicaţii, înclinăm să credem că i-a fost povestit acestuia de însuşi Petre Ispirescu. Ne sprijinim această părere pe faptul că P. Ispirescu introduce basmul în toate colecţiile pe care le-a publicat el însuşi, cu menţiunea : ,,Scris de N. Filimon ...". Adăugăm că Ispirescu avea un simţ deosebit al paternităţii basmelor publicate de el, în acest fel explicîndu-se supărarea pricinuită de I. C. Fundescu care în colecţia sa din 1867 ar fi introdus şi unele basme publicate de Ispirscu anterior. ,,N-am tras în judecată, Domnule Jarník, pe un român de-ai noştri care mi-a luat din Basmele publicate de mine şi le-a tipărit pe lîngă ale lui ..." (Tr. Ionescu-Nişcov, *lucr. cit.*, p. 673–4, scrisoarea din 14/26 iunie 1882). Deci dacă după 15 ani nu putea uita gestul confratelui său, cu atît mai puţin şi-ar fi permis el, cunoscut ca om cinstit şi drept, să procedeze în acelaşi mod cu un alt confrate, decedat în 1865 şi a cărui amintire era proaspătă încă în 1874, cînd Ispirescu introduce basmul în discuţie, în fascicula I a părţii a II-a din colecţia *Legende sau basmele românilor*.

Basmul a fost totuşi genul cel mai cultivat în ,,Ţăranul român'' datorită bogatului repertoriu şi talentului celor doi mari animatori ai rubricii ,,Literatura poporană'', prezentă cu consecvenţă în aproape fiecare număr.

Pentru a facilita înţelegerea interesului pentru basm manifestat la ,,Ţăranul român'' vom insista asupra cuvîntului introductiv ce deschide rubrica ,,Literatura poporană'' şi totodată seria basmelor publicate aci. În esenţă, sînt reluate unele deziderate ale revoluţionarilor de la 1848, subliniindu-se frumuseţea creaţiei populare, talentul cu care e înzestrat poporul nostru, pericolul ce există ca aceste comori nepreţuite să se piardă, îndemnul la culegerea basmului popular şi formarea unor colecţii reprezentative, folosirea creaţiei populare ca izvor de inspiraţie pentru literatura cultă. ,,Poporul român — se subliniază în această notiţă — este dotat de natură cu impresiuni poetice sublime şi cu spirit satiric foarte picant : cîntecele lui de dor, baladele, ghicitorile şi mai cu seamă satirele cele pline de sarcasm... cuprind într-însele idei poetice şi epigramatice de o rară frumuseţe. Din nenorocire aceste floricele suave ce formează literatura ţăranilor noştri nefiind adunate şi tipărite, sînt în pericol de a se pierde cu timpul. Noi dăm lectorilor noştri acest basm, învestit în stilul şi limbagiul cel simplu al ţăranului şi credem că mulţi din junii noştri literatori, în loc să-şi piardă timpul tractînd subiecte scrise de alţi literatori mai de merit, se vor grăbi a forma colecţiuni de poveşti şi cîntece populare, care sînt de mare necesitate pentru istoria şi literatura limbei române''[16].

Această notiţă însoţeşte basmul *Roman năzdrăvan*, publicat fără semnătură, dar care aparţine, potrivit părerii unor cercetători, lui Nicolae Filimon. La numai o săptămînă după aceasta, Petre Ispirescu debutează cu basmul *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*[17], semnat P.I., fără vreo altă indicaţie sau comentariu. După două săptămîni Ispirescu publica începutul basmului *Cele trei mere de aur*[18], semnat tot P.I., a cărui parte finală este dată la lumină în numărul următor.

Cel de-al treilea basm publicat de Ispirescu, tot sub semnătura P.I., este *Balaurul cel cu şapte capete*, şi ceea ce este interesant este faptul că într-o notiţă de subsol se anunţă că reproducerea este oprită deoarece basmele vor apărea într-un viitor apropiat şi în volum[19].

---

[16] ,,Ţăranul român'', nr. 10, din 14 ianuarie 1862.

[17] ,,Ţăranul român'', nr. 11, din 21 ianuarie 1862.

[18] Al cărui titlu este schimbat ulterior de Petre Ispirescu în *Prîslea cel voinic şi merele de aur* în ,,Ţăranul român'', nr. 13 şi nr. 14 din 4 şi, respectiv, 11 februarie 1862.

[19] ,,Ţăranul român'', nr. 16 din 25 februarie 1862. Socotim importantă această notiţă şi de aceea o şi redăm în întregime : ,,Reproducţiunea este oprită ; fiindcă aste poveşti au să formeze un tot alcătuit din mai multe broşuri care în curînd au să înceapă a şi ieşi''. De aici se trag cîteva concluzii : intenţia lui Ispirescu de a scoate un volum de poveşti în 1862, simţul paternităţii asupra basmelor publicate, hotărîrea lui Ispirescu de a se dedica scrierii de basme populare.

Apariţia broşurii din 1862 rămîne ipotetică deoarece alte indicaţii decît cea de mai sus precum şi menţionarea ei în prefaţa colecţiei din 1872, nu au fost descoperite.

În continuare, scriitorul publică basmele *Fata de împărat și pescarul*[20], *Făt frumos cu părul de aur*[21] și *Fata moșului cea cu minte*[22], care încheie fructuoasa colaborare a lui Ispirescu la „Țăranul român”. Acest din urmă basm este însoțit de o notă a scriitorului, care se intitulează *Învățătura povestei acesteia*. Notița cuprinde o serie de observații interesante asupra basmului, aruncînd o lumină în direcția desprinderii intervențiilor scriitorului și a aspectelor pe care în mod conștient le-a subliniat cu prilejul repovestirii basmelor sale.

Ispirescu evidențiază funcția social-educativă a basmului precizînd că „povestea are drept scop de a ne arăta că răbdarea și ascultarea duc pre om totdeauna la bine”. Un rol important în formarea tinerei generații îl are exemplul pe care părinții îl dau prin comportarea lor copiilor, de a căror creștere trebuie să se îngrijească : „Poporul știe că copiii ajung a fi oameni dupre cum vor face părinții lor, de aceea pune importanța educațiunei în alegoria povestei cu fata babei și fata moșului...”. În continuare reliefează lipsa de trăinicie a căsătoriilor de a doua oară și influența ei negativă exercitată asupra copiilor : „... poporul nostru vede cum dragostea părintească este zdruncinată în căsătoriile de a doua oară...”.

Fata moșneagului reușește să-și creeze un viitor fericit fiindcă întrunește unele calități morale, după părerea lui Ispirescu, indispensabile : supunerea și blîndețea, bunătatea și moderațiunea, calități care o ajută să „agonisească avere”. La polul opus acesteia, fata babei este mîndră (îngîmfată), leneșă, neascultătoare, „cu pofta nemoderată a dobîndirii”. Aceasta deoarece una din virtuțile esențiale ale omului este „aceea a moderațiunei în esigința salariului”.

Ispirescu, ajuns acum asociat la conducerea tipografiei, ține să precizeze că „...în alegerea răsplătirei povestea aduce cu multă iscusință principiul economic și moral al moderațiunii în esigința salariului : fata moșneagului nu se lăcomește a lua mai mult decît face serviciul său și aceea ce ia o face fericită, cînd din contră fata babei, luînd mai mult decît i se cădea să iee, nu numai că n-a avut nici un folos, ci și-au găsit și moartea, de unde iesă învățătura sublimă a povestei că numai acela are parte de rodul muncii sale, care se mulțumește cu răsplătirea cuvenită”.

Ispirescu n-a fost străin de teoria mitologică a originii basmului popular, deoarece tot aci găsește că numele Sfintei Vineri vine „de la numele dumnezoaiei păgîne a cărei cult creştinii l-au trecut la Maica Domnului"[23].

---

[20] Țăranul român”, nr. 18, din 11 martie 1862 ; semnat P. I., fără alte comentarii.

[21] *Ibid.*, nr. 24 din 29 aprilie 1862 și nr. 25 din 6 mai 1862. Acum apare pentru întîia oară numele întreg al scriitorului la sumarul numărului respectiv dat pe prima pagină, unde se specifică : „Povestea lui Făt-Frumos de d. P. Ispirescu”. Basmul propriu-zis are titlul de *Făt-Frumos*, apoi în numărul următor la sumar avem *Povestea lui Făt-Frumos cu păru de aur*, iar în pagină *Făt-Frumos cu părul de aur*.

Problema titlurilor pe care Ispirescu le-a dat basmelor sale ar necesita o discuție mai largă și de aceea ne vom opri numai la a o semnala.

[22] „Țăranul român”, nr. 35, din 18 noiembrie 1862. Relativ la titlul basmului ne surprinde redarea sa în unele colecții sub forma *Fata moșului cea* **cuminte** (subl. ns. — Al. D.), deoarece în primul rînd nu se respectă voința autorului care întotdeauna a scris : „*cu minte*” și în al doilea rînd se produce o confuzie între aceste două forme cu sensuri oarecum diferențiate în imba română, de natură să afecteze însuși conținutul basmului și intenția celui care l-a scris.

Am insistat mai mult asupra acestei perioade a debutului deoarece ea ni s-a părut hotărîtoare în formarea lui Ispirescu ca scriitor de basme şi direcţiile expuse mai sus vor fi întîlnite în tot cursul activităţii sale. În anii următori, luat cu alte treburi, Ispirescu nu mai este atît de activ, prezenţa sa fiind numai rareori semnalată în presa vremii. Aceasta doar în aparenţă pentru că deceniul al 8-lea al secolului trecut este cel mai bogat în apariţii, Ispirescu dînd la lumină cele mai numeroase dintre scrierile sale, pe care bineînţeles le pregătise cu trudă și migală încă din anii anteriori.

Principalele lucrări ale lui Ispirescu scrise sau publicate după 1870 sînt *Legende sau basmele românilor* (partea I 1872 ; partea a II-a, fascicula I — 1874 ; partea a II-a, fascicula II — 1876), reeditate cu numeroase adausuri în 1882 ; *Snoave sau povești populare adunate din gurile celor ce știu multe* (1873—1874) ; *Isprăvile și viața lui Mihai Viteazu* (1876) ; *Basmele române și cele franceze* (studiu comparat apărut în „Columna lui Traian", mai 1877) ; *Poveștile unchiașului sfătos* (1879) ; *Pilde și ghicitori* (1880) ; *Basme, snoave, glume, adunate din gura poporului* (1883) ; *Jucării și jocuri de copii* (1885) ; *Povești morale*, (1886). Acestora li se adaugă *Ruinele Palmirei*, traducere după Volney (1870—1876), manuscris de circa 800 pagini, pierdut ; *Istoria lui Ștefan cel Mare și Bun*, publicat postum în 1908 ; *Viața și faptele lui Vlad-Vodă Țepeș*, publicat în 1937, și *Povești despre Vlad Țepeș*, publicate în 1939.

Desigur lista nu este completă, aci putîndu-se adăuga unele conferinţe, descrieri de călătorie şi alte articole de mai mică întindere a căror importanţă pentru cunoaşterea şi înţelegerea lui Ispirescu este demnă de luat în seamă.

Un capitol interesant al vieţii şi activităţii lui Petre Ispirescu îl constituie raporturile sale cu reprezentanţii de seamă ai literelor româneşti. Printre cei de a căror prietenie statornică s-a bucurat a fost Al.I. Odobescu. De numele lui Odobescu este legată apariţia *Poveștilor unchiașului sfătos* şi îndemnul de a scrie basme şi lucrări de popularizare a istoriei naţionale. Influenţa lui Odobescu este uşor de constatat, mai ales că şi acesta în lucrările sale despre folclorul românesc relua o serie de teze ale folcloriştilor romantici. O alăturare a basmului bisoceanului din Pseudo-Kyneghetikos cu basmele lui Ispirescu va scoate în evidenţă numeroase elemente comune ţinînd atît de arta de a povesti, cît şi de concepţia asupra modalităţii de valorificare a basmului popular.

---

[23] Această notiţă ca să fie bine înţeleasă, trebuie raportată la o alta, intitulată *Observaţiuni asupra povestei acesteia*, publicată cu o săptămînă mai înainte de N. Filimon la basmul *Omul de piatră*, despre care am mai discutat. După ce arată că povestea are darul să reliefeze „... pînă la ce grad poate să se ridice ţăranul român în domeniul imaginaţiunii poetice şi cu cîtă abilitate ştie să spicuiască prin metaforilile lui tot ce poate încînta şi desfăta fantezia", N. Filimon precizează că poporul pune „descrierile celei mai nemărginite imaginaţiuni ... în serviciul moralei celei mai sublime", deoarece „ţăranul vede în amicie cea mai mare virtute socială, el învaţă în poveştile sale că înaintea amiciţiei nici un sacrificiu nu trebuie cruţat". Încheind, Filimon face un elogiu al caracterului moral specific poporului nostru, îndemnînd la urmarea acestui exemplu : „Inima ţăranului nostru nu este împietrită, el după ce duce pe auzitorii basmelor sale prin toate sacrificiile, sfîrşeşte totdeauna povestea sa cu bine. Cititorii noştri vor vedea împreună cu noi că pildele din poveştile ţăranilor noştri ţintesc de a încuraja întemeierea amiciei şi a dragostei între oameni prin învăţătura că nici un sacrificiu, fie oricît de mare, nu rămîne nerăsplătit".

Legături fructuoase a avut P. Ispirescu şi cu B.P. Hasdeu la revistele căruia a colaborat şi ale cărui idei despre folclor au înrîurit într-o anume măsură pe scriitorul nostru. Intensa colaborare a lui Ispirescu în paginile „Columnei lui Traian" este edificatoare în acest sens iar menţionarea unor date, destul de sumare de altfel, despre informatori, data şi locul culegerii se datoresc impulsului dat de şcoala marelui savant.

Interesante de semnalat sînt de asemenea legăturile lui Ispirescu cu Mihai Eminescu. Cercetările de pînă acum scot în evidenţă preţuirea pe care Ispirescu o avea pentru marele poet, de unde şi încrederea în competenţa şi sprijinul său. Într-o scrisoare către J. Urban Jarník, Ispirescu menţionează că a primit de la Eminescu colecţia de proverbe a lui Iordache Golescu, iar în altă parte că va cere sfatul lui Slavici sau Eminescu[24] asupra oportunităţii introducerii în proiectata crestomaţie a literaturii române [25] a unor scrieri recomandate de T. Maiorescu.

În sfîrşit se cuvinte amintită participarea lui P. Ispirescu la unele şedinţe ale „Junimii". Dacă la 1877 basmele lui Ispirescu, citite în cercul junimist din Iaşi, nu plăcuseră[26], totuşi mai tîrziu Ispirescu va fi acceptat în cercul de la Bucureşti[27], va publica în „Convorbiri literare"[28] şi se va bucura de îndrumarea lui Titu Maiorescu. Ispirescu a avut apoi strînse legături cu M. Kogălniceanu, G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu, Ion Ghica, Vasile Alecsandri şi cu pe atunci tînărul Barbu Ştefănescu Delavrancea, M. Gaster etc.

Această enumerare a cîtorva dintre cele mai distinse condeie ale culturii româneşti, cu o contribuţie deosebită în istoria folcloristicii noastre, este suficientă, credem, pentru a ilustra diversele tendinţe şi influenţe, adeseori contradictorii, ce s-au exercitat asupra lui Ispirescu.

Departe de a fi completă, această punctare a unor momente ale vieţii şi activităţii lui Ispirescu ne va ajuta în reliefarea unor laturi caracteristice ale basmelor sale, care îl diferenţiază atît de povestitorii populari, cît şi de scriitorii de basme cunoscuţi în literatura noastră.

---

[24] „Cam tîrziu răspund scriitori d-tale de la 7 nov. st. v. Cauza fu că dobîndind de la d. Eminescu colecţia de zicători ale Golescului, m-am silit să le copiez, ceea ce am şi făcut", şi : „Voi consulta pe d. Slavici ori Eminescu despre bucăţile cele mai alese ale autorilor ce mi-a recomandat d. Maiorescu ..." (Tr. Ionescu-Nişcov, *lucr. cit.*, scrisorile din 11/23 nov. 1880 şi din 12/24 martie 1881).

[25] Jan Urban Jarník, învăţatul romanist ceh, a proiectat o cuprinzătoare crestomaţie a literaturii române la desăvîrşirea căreia a solicitat sprijinul lui Petre Ispirescu. Corespondenţa lui Petre Ispirescu către J. Urban Jarník, de atîtea ori citată de noi, a fost publicată de Traian Ionescu-Nişcov şi constituie o sursă de prima mînă pentru cunoaşterea lui Petre Ispirescu ca om şi scriitor.

[26] Într-o scrisoare din 7/19 decembrie 1877 Iacob Negruzzi informează pe Titu Maiorescu că basmele lui Ispirescu nu plăcuseră junimiştilor de la Iaşi „chiar pot zice că a suferit fiasco" (vezi Augustin Z. N. Pop, *Contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, Edit. Acad., 1962, p. 326).

[27] Cîteva fragmente din scrisorile lui Ispirescu ne îndreptăţesc către această presupunere : „Timpul vacanţelor pentru adunările literare de la d. Maiorescu a fost cam lung ; şi cu toate că inima îmi bătea ca să pot afla hotărîrea d-sale în privinţa celor ce m-ai întrebat despre cartea noastră, am fost silit să aştept pînă acum" — scrisoarea din 25 ian./5 febr. 1881 ; „D. Maiorescu şi-a schimbat zilele sale de adunare, fiindcă ţine un curs de logică, săptămînal, la Academie" — scrisoarea din 16/28 dec. 1880 ; „Pe la d. Maiorescu, asemenea n-am fost în iarna trecută ; am fost foarte ocupat" — scrisoarea din 14/26 iunie 1882 (apud. Tr. Ionescu-Nişcov, *lucr. cit.*).

[28] Conferinţa *Pomul de Crăciun* a fost citită pentru prima oară la Titu Maiorescu acasă şi publicată în „Convorbiri literare" (dec. 1822), iar în broşură în 1886.

În prefața la broșura de basme din 1872, Petre Ispirescu își afirma încă o dată părerile asupra basmului : „*Cine are carte, are și parte*, zice unul din proverbii cei înțelepți ai poporului. Legendele noastre nefiind scrise, multe dintr-însele s-au și pierdut. Cele rămase nefiind cunoscute, ca și tradițiile noastre, a făcut pe unii să zică că originea naționalității noastre se pierde în întunericul secolelor. Scopul colectorului a fost ca aceste legende să fie scrise spre a se putea servi de ele cei competinți și erudiți, ca să scoată dintr-însele orice lumină va putea găsi întru completarea istoriei națiunii noastre"[29].

Apariția celor trei volumașe de basme constituie un eveniment cultural cu semnificații multiple, deoarece colecția lui Ispirescu, reprezentativă pentru basmul românesc,[30] acoperă într-un anumit fel întreaga arie geografică a teritoriului patriei noastre, dat fiind locul de culegere sau de origine al informatorilor. Fără să renunțe la vechea sa manieră de a scrie basmele, Ispirescu dă unele date despre informatori, locul și data culegerii, care ajută la fixarea unor elemente pentru înțelegerea și explicarea lor. Deși unele indicații sînt destul de vagi, totuși acelea care există sînt edificatoare.

Astfel, unul dintre informatorii principali este însuși părintele său, Gheorghe Ispirescu, care între 1838—1844 îi povestește unele dintre cele mai frumoase basme[31]. Tot în mediul familial, de astă-dată de la mama sa, Ispirescu ascultă alte trei basme[32], care-i sînt povestite între anii 1838—1847. Acestei perioade i se mai adaugă un alt basm auzit de la o calfă de bărbier, probabil chiar din prăvălia tatălui său, prieten de joacă al scriitorului[33]. Ceva mai tîrziu, Ispirescu face investigații printre ceilalți membri ai familiei și culege un basm de la soția sa[34], basm auzit de ea prin 1858 de la o servitoare din casa tatălui său, pe nume Joița, de loc din Ilfov.

George Ispirescu, fratele scriitorului, tipograf și el, dă o mînă de ajutor folosind toate prilejurile pentru a asculta basme de la diferiți inși pe care apoi le repovestește lui Petre Ispirescu. Astfel, George Ispirescu culege patru basme : două de la un țăran și un soldat din comuna Bulbucata, jud. Vlașca, un altul tot dintr-un sat din Vlașca și în sfîrșit ultimul de la o calfă de pantofar de pe podul Beilicului[35].

O altă categorie de informatori o formează cei din mediul militar. Am văzut că George Ispirescu a cules la 1868 basmul *Pasărea măiastră* de la un soldat originar din Bulbucata. Petre Ispirescu culege, la 1876, trei basme de la Mihai Constantin, soldat în regimentul 1, originar din comuna

---

[29] *Legende sau basmele românilor, ghicitori și proverburi*, cu o introducere de d. B. P. Hasdeu. Adunate din gura poporului scrise și date la lumină de un culegător-tipograf. A treia ediție considerabil augmentată. Partea I, Buc., 1872, Tipografia laboratorilor români, 180 p. + XI ; p. V.

[30] Sesizat de Tudor Pamfile, Artur Gorovei publică un articol în „Șezătoarea", unde demonstrează că basmul *George cel Viteaz*, publicat de Ispirescu în „Columna lui Traian", sept. 1876, p. 425—432, nu este altceva decît o transpunere a romanului lui Al. Dumas, *Aventurile lui Liderik*, tradus la 1857 de G. Rafael. Vezi A. Gorovei, *O chestie de folclor*, în „Șezătoarea", vol. X, nr. 1—2, oct. 1907, p. 11—18, și idem, *Noțiuni de folclor*, 1933, p. 61—63.

[31] *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte, Prislea cel voinic și merele de aur, Făt-frumos cu părul de aur, Balaurul cel cu șapte capete, Ciobănașul cel isteț sau Țurloaiele blendei.*

[32] *Porcul cel fermecat, Fata moșului cea cu minte, Sarea în bucate.*

[33] *Zîna munților.*

[34] *Cele trei rodii aurite.*

[35] *Țugulea, fiul unchiașului și al mătușei, Pasărea măiastră, Voinicul cel cu cartea în mînă născut, Făt-frumos cu carîta de sticlă.*

Bălăciţa, plasa Dumbrava—Mehedinţi[36]. Alte două basme sînt culese de la un farmacist militar bucureştean, care le auzise în timp ce funcţiona în garnizoana Iaşi. Probabil el este soţul d-nei Brîndza care, la rîndu-i, comunică lui Ispirescu un basm cules de prin împrejurimile Iaşilor[37]. Ultimul militar care-i povesteşte lui Ispirescu basmul *Băiatul cel bubos şi Ghigorţul* este născut în Bucureşti, dar la 1877, cînd stă Ispirescu de vorbă cu el, se afla elev în anul al II-lea al şcolii militare din Iaşi.

Trăind în mijlocul tipografilor, toţi locuitori ai diverselor mahalale bucureştene, Ispirescu nu şi-a stăpînit curiozitatea şi i-a iscodit şi pe aceştia, culegînd cîteva piese. Mencicof, puitor de hîrtie la presa tipografică, poreclit aşa după o haină lungă ce purta, locuitor în mahalaua Tirchileşti, îi povesteşte lui Ispirescu două basme[38]. Un alt informator, al cărui nume nu e pomenit, despre care se spune că era muncitor la presa mecanică de tipărit, ţăran din satul Colentina sau oborean din Bucureşti îi furnizează alte două basme[39]. În sfîrşit, tot aci vom pomeni pe Petre Jeorjean, fostul asociat, care-i povesteşte lui Ispirescu basmul *Un diavol ca nealţii*. D-na Jeorjean (din Bucureşti, str. Clopotaru) întregeşte repertoriul soţului său povestind, în iunie 1877, basmul *Broasca ţestoasă cea fermecată*.

Acestora li se adaugă alţi ,,mahalagii'', locuitori ai cartierelor bucureştene, cunoscuţi de-ai scriitorului, care îi furnizează un număr de poveşti. Printre ei sînt Leonida Tănăsescu din mahalaua Dudescului, I. Economescu, ,,o actriţă în vîrstă'' şi Mihalache Constantinescu din mahalaua Delea-Veche din Bucureşti, de pe urma căruia Ispirescu a avut atîtea buclucuri[40]. Menţionăm apoi pe Panait Niculescu din Craiova, care-i povesteşte lui Ispirescu două frumoase basme[41]. Fără a fi completă, încheiem această listă amintind şi pe cei doi elevi locuitori în mahalaua Duşumea, pe junele transilvănean, student în Bucureşti, pe prof. Viţu de la Universitatea Bucureşti şi pe învăţatul ceh Jan Urban Jarník.

Sintetizînd, constatăm că informatorii lui Ispirescu sînt ţărani, elevi, militari, muncitori, intelectuali şi ,,mahalagii'' de loc din Muntenia, Oltenia, Moldova şi Transilvania.

Ispirescu filtrează prin propria-i personalitate creatoare schemele furnizate de aceste surse atît de eterogene, dînd basmelor sale o unitate ce le este caracteristică, manifestată în limbaj, compoziţie şi intenţie artistică. Lectura atentă a basmelor lui Ispirescu, precedată de cunoaşterea ideilor care l-au animat în activitatea sa, facilitează desprinderea unor elemente specifice. În acest scop am luat primul basm publicat de Ispirescu în ,,Ţăranul român'' *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*''[42].

---

[36] *Copiii văduvului şi epurele, vulpea, lupul şi ursul. Coloşmanu năzdrăvan, Înşir-te mărgăritare.*

[37] *Hoţu Împărat, Găinăreasa* şi *Fata săracului cea isteaţă.*

[38] *Lupul cel năzdrăvan şi Făt-frumos, Zîna zînelor.*

[39] *Numai cu vitele se scoate sărăcia din casă, Fata de împărat şi fiul văduvei.*

[40] De la Mihalache Constantinescu Ispirescu culege basmele *George cel viteaz* şi *Greuceanu.*

[41] *Făt-Frumos cel rătăcit, Ileana Simziana.*

[42] Toate citatele ce vor urma din basmele lui Ispirescu — sînt date din volumul *Zîna zînelor. Basme, legende, snoave.* Ediţie îngrijită de Radu Albala, prefaţa de Corneliu Bărbulescu, Editura pentru literatură, Biblioteca pentru toţi, Buc., 1966. De unele date, privind viaţa şi activitatea lui Ispirescu, cuprinse în această prefaţă, ne-am folosit şi în lucrarea de faţă.

Ispirescu n-a fost un romantic numai în concepţia despre folclor aşa cum subliniam mai sus. Elementele romantice îşi fac loc cu uşurinţă şi în basmele scrise de el. Aşa de pildă, eroii au obiceiul ca atunci cînd se întîlnesc să-şi povestească faptele de vitejie şi peripeţiile prin care au trecut : ,,Încet, încet, se deprinseră unii cu alţii, îşi spuse istoria şi ce păţi pînă să ajungă la dînsele, şi nu după multă vreme se şi însoţi cu fata cea mai mică'' (p. 11).

Tema ruinelor a fost adesea cultivată de romantici, şi Ispirescu o reia în acest basm : ,,Văzînd palaturile dărîmate şi cu buruieni crescute pe dînsele, ofta şi cu lacrimi în ochi, căta să-şi aducă aminte cît era odată de luminate aste palaturi şi cum şi-a petrecut copilăria în ele ; ocoli de vreo două-trei ori, cercetînd fiecare cămară, fiecare colţuleţ ce-i aducea aminte cele trecute ...'' (p. 14).

Stilul retoric caracteristic romanticilor este întîlnit şi în basmele lui Ispirescu, dar de astă-dată vom exemplifica din *Ileana Simziana*. Fetele de împărat văzîndu-şi tatăl supărat i se adresează : ,,Au purtarea noastră nu-ţi place?. . .Au supuşii măriei tale sînt răi şi arţăgoşi de-ţi pricinuieşte atîta mîhnire? Spune şi nouă, tată, cine este vipera aceea care nu-ţi dă pace şi-ţi otrăveşte bătrîneţele, şi ne făgăduim chiar a ne jertfi dacă aceasta va putea să-ţi aline oarecum mîhnirile...'' (p. 16).

Folosind aceeaşi manieră, Ispirescu pune în gura lui Galben-de-soare, calul năzdrăvan, o adevărată declaraţie de fidelitate : ,,Încrede-te stăpînă —zise Galben-de-soare—căci voi fi mîndru să încalece pe mine o vitează ca tine. . .'' (p.27). După ce ascultă aceste cuvinte, fata de împărat, sensibilă şi recunoscătoare ea însăşi ,,se despărţi de calul ei, lăcrimînd''.

Pentru a ilustra teza potrivit căreia basmul românesc cuprinde întrînsul ,,frînturi ale istoriei naţionale'', Ispirescu introduce în basmele sale unele detalii specifice curţii feudale şi în deplină concordanţă cu istoria frămîntată a poporului nostru. În acest sens nu credem că exagerăm susţinînd că începutul basmului *Ileana Simziana* este revelator : ,,A fost odată un împărat. Acel împărat mare şi puternic bătuse pe toţi împăraţii de primprejurul lui şi-i supusese, încît îşi întinsese hotarele împărăţiei sale pe unde a înţărcat dracul copiii şi toţi împăraţii cei bătuţi erau îndatoraţi a-i da cîte un fiu d-ai săi ca să-i slujească cîte zece ani. La marginea împărăţiei lui mai era un alt împărat carele, cît a fost tînăr, nu se lăsase să-l bată ; cînd cădea cîte un pîrjol asupra ţării sale, el se făcea luntre şi punte şi-şi scăpa ţara de nevoie ; iară după ce ajunse la bătrîneţe, se supusese şi el împăratului celui mare şi tare, fiindcă n-avea încotro'' (p. 15).

Asemenea elemente pot fi întîlnite şi în basmele populare autentice, dar ceea ce aduce în plus Ispirescu sînt tocmai unele detalii care, coroborate şi cu alte precizări de aceeaşi natură, dau o imagine mai uşor localizabilă la unele evenimente concrete din frămîntata noastră istorie. Spre deosebire de povestitorul popular, Ispirescu, bine documentat asupra vieţii de la curţile domneşti, dă unele amănunte care să ajute cititorului la cunoaşterea trecutului istoric, felul în care este privit acesta fiind cel specific epocii : respect şi admiraţie pentru trecutul de luptă, pentru vitejia şi dragostea de ţară a strămoşilor, sentiment pe care Ispirescu căuta să-l insufle şi contemporanilor săi. În această direcţie considerăm elocvente fragmentele ce urmează : ,,S-au sculat deci împăratul şi împărăteasa şi, luînd cu dînşii vro cîţiva boieri mari, ostaşi şi slujitori. . .''(p. 3) ; ,,Atunci copilul tăcu şi se născu ; iar slujitorii deteră în timpine şi în surle şi în toată împărăţia se ţinu veselie mare o săptămînă întreagă" (p. 5) ; „Atunci toţi boierii şi împăratul deteră în genunchi cu rugăciune să nu părăsească împărăţia..." (p. 6) ; „... a chemat pre vătaful curţii şi i-a dat poruncă să-i deschidă toate tronurile cu haine"...(p. 6) ; „Făt-Frumos, îmbrăcat ca un viteaz, cu paloşul în mînă, călare pe calul ce-şi alesese, îşi luă ziua bună de la împăratul, de la împărăteasa, de la toţi boierii cei mari şi cei mici, de la ostaşi şi de la toţi slujitorii curţii. . ." (p. 6—7) ; „. . . dînd pinteni calului, ieşi pe poartă ca vîntul, şi după dînsul carăle cu merinde, cu bani şi vro două sute de ostaşi, pe care-i orînduise împărtul ca să-l însoţească" (p. 7).

Aglomerarea tuturor acestor date despre obiceiurile curţii domneşti pe un spaţiu destul de restrîns în cadrul unui singur basm — *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte* —, precum şi atitudinea scriitorului faţă de ele vin să argumenteze de la sine concluziile la care am ajuns.

De altfel, detaliul, dar cu alte rosturi, poate fi sesizat şi în descrierea luptelor purtate de eroii basmelor, a naturii şi interioarelor, chiar a portretului fizic şi psihic al personajelor. Calul năzdrăvan dă indicaţii strategice lui Făt-Frumos, învăţîndu-l de ce anume să ţină seama în timpul luptei : „. . .să fii gata cu arcul ca să o săgetezi, iar paloşul şi suliţa să le ţii la îndemînă, ca să te sluješti cu dînsele cînd va fi de trebuinţă" (p. 7) ; „. . . strînge chinga cît poţi de mult, şi, încălecînd, să te ţii bine şi în scări, şi de coama mea ; picioarele să le ţii lipite pe lîngă supţioara mea, ca să nu mă zăticneşti în zborul meu" (p. 10). Lupta propriu-zisă este prezentată şi ea cu amănunte ce indică direcţia desfăşurării forţelor, locul şi momentul atacului : „. . . calul se urcă ca vîntul cam dasupra ei şi Făt-frumos îi luă un picior cu săgeata, şi cînd era gata a o lovi cu a doua săgeată. . ." (p. 8) ; „. . .calul se urcă repede ca săgeata pînă cam dasupra şi se lăsă asupra ei cam pe deoparte. Făt-Frumos o săgetă şi îi zbură un cap. . . " (p. 9).

De aceeaşi manieră sînt şi descrierile locurilor străbătute de Făt-Frumos : „. . . ajunseră la un cîmp numai de flori şi unde era numai primăvară ; fiecare floare era cu deosebire de mîndră şi cu un miros dulce, de te îmbăta ; trăgea un vîntişor care abia adia" (p. 9—10). Portretul fizic al măiestrelor zîne este mult mai concret decît în basmul autentic, unde povestitorul popular se mulţumeşte cu un singur epitet „Stăpîna, scrie Ispirescu, era o zînă înaltă, supţirică şi drăgălaşă şi frumoasă, nevoie mare !" (p. 11). Întîlnirile eroului cu frumoasa ce-i va fi soţie sînt punctate de reacţii interioare, niciodată întîlnite în basmul popular : „Cum o văzu Făt-Frumos, rămase încremenit. Dară ea uitîndu-se cu milă la dînsul . . ." (p. 11). Redarea acestor stări interioare, ele singure ar constitui un subiect de tratare a artei cu care Ispirescu reuşeşte să sublinieze în puţine cuvinte momentele psihologice prin care trec eroii săi. Scriitorul se opreşte, de asemenea, asupra momentelor în care în sufletul eroilor încolţeşte dorul, un sentiment atît de complex, care constituie mobilul multora din acţiunile ce vor urma a fi întreprinse. Sesizînd importanţa acestui moment iniţial, Ispirescu se opreşte mai mult asupra lui. În acest fel acţiunile viitoare ale eroului capătă o motivare ce le fereşte de absurd. Făt-Frumos din basmul de care ne ocupăm, înainte de a pleca în lume are unele frămîntări : „De la o vreme încoace însă, nu ştiu ce avea, că era tot galeş, trist şi dus pe gînduri" (p. 5). Prin frămîntări asemănătoare trece eroul şi înainte de a părăsi curtea zînelor unde se afla. Dorul de părinţi îi dă ,,întristare şi neodihnă'', îl face ,,să se topească d-a-n picioarelea'', să se usuce ,,pe d-a-ntregul''. Ispirescu foloseşte expresia ,,nefericitul'', pe care o repetă şi zînele, procedeu menit să mărească dramatismul frămîntărilor prin care trece Făt-Frumos şi, totodată, să puncteze încă de pe acum, sfîrşitul care-l aşteaptă.

Acestor trăsături particulare ale scrisului lui Petre Ispirescu li se adaugă altele care, toate la un loc, creează acea diferenţiere a scriitorului Ispirescu atît de povestitorii populari, cît şi de scriitorii de basme ai literaturii noastre.

Existenţa acestui specific şi inserarea lui aproape neobservată în schema tradiţională a basmului popular a făcut ca basmele lui Ispirescu să fie citite cu interes atît de ştiutorii de carte din sînul mediilor folclorice, cît şi de intelectualii atraşi de aceste detalii menite să apropie basmul de literatura cultă, prezenţa lor într-o schemă tradiţională aducînd un plus de farmec, savoare şi culoare locală, putînd să satisfacă cerinţele unui gust mai cultivat.

Una din marile dorinţe ale lui Petre Ispirescu a fost aceea de a-şi vedea operele tipărite în întregime, lucru pe care nu l-a putut realiza. Aflăm că Editura pentru literatură şi-a propus publicarea unei ediţii critice a lucrărilor lui Ispirescu, ceea ce va contribui la o mai bună şi completă cunoaştere a lui. Iar cunoaşterea şi înţelegerea unei opere constituie cel mai preţios omagiu pe care urmaşii îl pot aduce strădaniei înaintaşilor.

SCRISORILE LUI GUSTAV WEIGAND[1] CĂTRE ARTUR GOROVEI

MARIA LUIZA UNGUREANU

Publicarea revistei ,,Şezătoarea'' între anii 1892 şi 1929, contribuţia ei la culegerea, tipărirea şi studierea folclorului a însemnat nu numai o etapă importantă în istoria folcloristicii noastre, ci şi începutul unor relaţii ştiinţifice de înaltă valoare pe plan internaţional.

Cel care a dat viaţă ,,Şezătorii'' şi a îngrijit-o timp de 37 de ani, înflăcăratul folclorist şi etnograf Artur Gorovei, primea la sfîrşitul anului 1892, de la bunul său prieten Eduard Gruber, care se afla la studii în Germania, la Leipzig, o scrisoare din care cităm următoarele rînduri: ,,Cu această revistă tu nu ai pierdut şi ai pozitiv şansa de a merge mai departe. Ca săpătorul de preţioase, ai dat peste o puternică vînă de aur; e greu să o cureţi, să o dezbari de amestecuri, dar urmăreşte-o înainte. Vezi singur cît de degrabă îţi vine şi aprecierea, atît a străinătăţii cît şi în ţară la tine. Virtutea cea mare este să persişti''.

Apariţia ,,Şezătorii'' a stîrnit mult interes în străinătate.

Prima apreciere o primeşte Artur Gorovei de la Kristoffer Nyrop, profesor la Universitatea din Copenhaga şi membru al Academiei daneze: ,,Avec tous mes remerciements de votre intéressante publication, dont je dirai un mot dans quelque journal''.

Gustav Weigand de la Universitatea din Leipzig şi Jan Urban Jarník de la Universitatea din Praga, amîndoi îndrăgostiţi de limba şi obiceiurile poporului român, au urmărit cu simpatie şi interes viaţa ,,Şezătorii'', pe care o foloseau în seminariile lor de limbă română. Din Bordeaux, Henry Touzis, care cunoştea puţin limba noastră şi pregătea o lucrare privitoare la presa literară românească, îi cere lui Gorovei ,,Şezătoarea'' şi chiar un catalog al publicaţiilor sale.

Achille Millien din Beaumont-la-Ferrière (Nièvre-Franţa), membru corespondent al Academiei regale spaniole, al Academiei de Ştiinţe din Lisabona etc., director la ,,Revue du Nivernais''[2], i-a trimis lucrarea sa

---

[1] *Gustav Weigand,* 1860—1930, filolog german, fost profesor la Universitatea din Leipzig. A studiat limbile romanice şi cele din peninsula balcanică (bulgara, albaneza). A întemeiat şi a condus seminarul de limba română de pe lîngă Universitatea din Leipzig. A călătorit mult prin ţara noastră şi a cercetat graiul poporului în diferite regiuni.

[2] După o carte de vizită aflată printre scrisorile primite de A. Gorovei de la Achille Millien.

Rev. etn. folc., tom 12, nr. 6, p.491—505, Bucureşti, 1967

Ballades et chansons populaires des Tchèques et des Bulgares, pentru a vorbi despre ea în „Şezătoarea". Achille Millien i-a scris lui Gorovei cîteva scrisori interesante.

Paul Sébillot, director la „Revue des traditions populaires" din Paris, revistă la care Artur Gorovei a colaborat, îi scria printre altele, la 27 august 1892: „J'insérerai votre sommaire dans mon numéro de mai; je vous remercie de me l'avoir envoyé". În continuare, îi propune publicarea sumarului „Şezătorii" şi în limba franceză, aşa cum procedau şi alte reviste, ca de pildă „Cesky Lid".

Au apărut şi preţioase colaborări de la Moses Gaster şi Stanislas Prato. Primul promitea să facă cunoscută „Şezătoarea" la „The Folk-Lore Society" din Londra şi a purtat corespondenţă cu Artur Gorovei timp de 44 de ani (16 febr. 1893 — 30 noiembrie 1937).Diferite publicaţii de pretutindeni solicită schimb cu „Şezătoarea". „Revue des traditions populaires" şi „Revue de l'école d'anthropologie" din Paris au fost printre cele dintîi. Au urmat „Wallonia" din Liège condusă de O. Colson, care într-una din scrisori îi spune între altele : „Je suis on ne peut plus heureux de votre succès ; vous le méritez, mais je ne vous en félicite pas moins, car en folklore de tels résultats sont bien rares et difficiles à obtenir".

Din Italia colaborează la revistă Gaetano Amalfi din Torre Annunziata (Napoli), iar Angelo de Gubernatis, care conducea Societatea naţională pentru tradiţiile populare italiene (Società Nazionale per le tradizioni popolari italiane), al cărei membru a fost şi Artur Gorovei, îi scria la 22 aprilie 1893 o scrisoare în care îşi exprima deosebita satisfacţie pentru apariţia revistei „Şezătoarea". În această scrisoare, Angelo de Gubernatis îi propune lui Gorovei să facă din revista sa o revistă internaţională de folclor.

„Le folk-lore italien et le folk-lore roumain se touchent de bien près, malheureusement le roumain n'est presque pas compris en Italie, et je crois qu'il serait rendre un bon service aux deux pays de donner une traduction française de vos textes roumains, ce qu'en ferait une revue internationale bien intéressante.

Faites de mon avis l'usage que vous jugerez convenable aux intérêts de votre revue et de la Roumanie et croyez-moi depuis longtemps l'ami des Roumains".

Angelo de Gubernatis a scris despre „Şezătoarea" în „Rivista delle tradizioni popolari", dar Gorovei nu a putut satisface dorinţa lui De Gubernatis. El a contribuit însă la cunoaşterea creaţiei populare româneşti în străinătate, publicînd în „Revue des traditions populaires" a lui Paul Sébillot, folclor tradus de el în limba franceză.

Mai tîrziu, „Zeitschrift des Altertumsvereines von Uppland", prin directorul său A. Grape, profesor la Universitatea din Uppsala, cere să facă schimb cu „Şezătoarea", iar „Archivio per lo studio delle tradizioni popolari" (directori G. Pitré şi S. Marino) trimite informaţii bibliografice privitoare la folclor.

Cadre universitare din străinătate se interesează şi utilizează tot mai mult prima noastră revistă de folclor. Astfel M. Friedwagner de la Universitatea din Frankfurt-am-Main îi mulţumeşte lui Gorovei pentru trimiterea volumelor publicate din „Şezătoarea", apreciind că revista de la Fălticeni avea să dea posibilitate seminarului de limbi romanice de pe lîngă acea Universitate să cunoască „din acest excelent izvor", folcloristica română.

Profesorul Robert Lehman-Nitsche de la Universitatea din La Plata și membru corespondent al „Gesellschaft für chilenische Volkskunde” a utilizat cimiliturile publicate de Gorovei în „Șezătoarea” într-un volum care a apărut la Buenos Aires, în colecția „Folklore Argentino”.

Artur Gorovei a purtat corespondență interesantă cu Else Krohn din Hamburg, o admiratoare a folclorului și a literaturii noastre, care și-a trecut examentul de doctorat cu lucrarea *Die Eheschliessung bei den Rumänen* (Căsătoria la români), în care a folosit lucrările folcloristului român, între care și articole din „Șezătoarea” reproduse în limba franceză, în „Revue des traditions populaires” din Paris.

Bogata activitate desfășurată de Gorovei în domeniul folclorului și al etnografiei au atras și atenția multor institute de cercetare științifică de peste hotare. Astfel „Service des recherches historiques et folkloriques de Bruxelles” i-a solicitat colaborarea; „Institut d'ethnologie de l'Université Jean-Casimir Lépol”, din Lwow, al cărui director era Adam Fischer, i-a trimis toate volumele apărute din publicația „Lud”.

A. Gorovei a fost invitat să ia parte la diferite congrese în străinătate. În 1894 la Chicago, la congresul organizat de „International Folk-Lore Association” a fost ales vicepreședinte, deși nu a participat, și i s-a citit o lucrare despre obiceiurile noastre la nuntă. Lucrarea, scrisă în limba franceză, i-a fost tradusă și prezentată în engleză de către secretara societății, Helen Bassett, și apoi publicată în analele congresului. A participat ca reprezentant al țării noastre la primul congres internațional de artă populară care a avut loc la Praga în octombrie 1928.

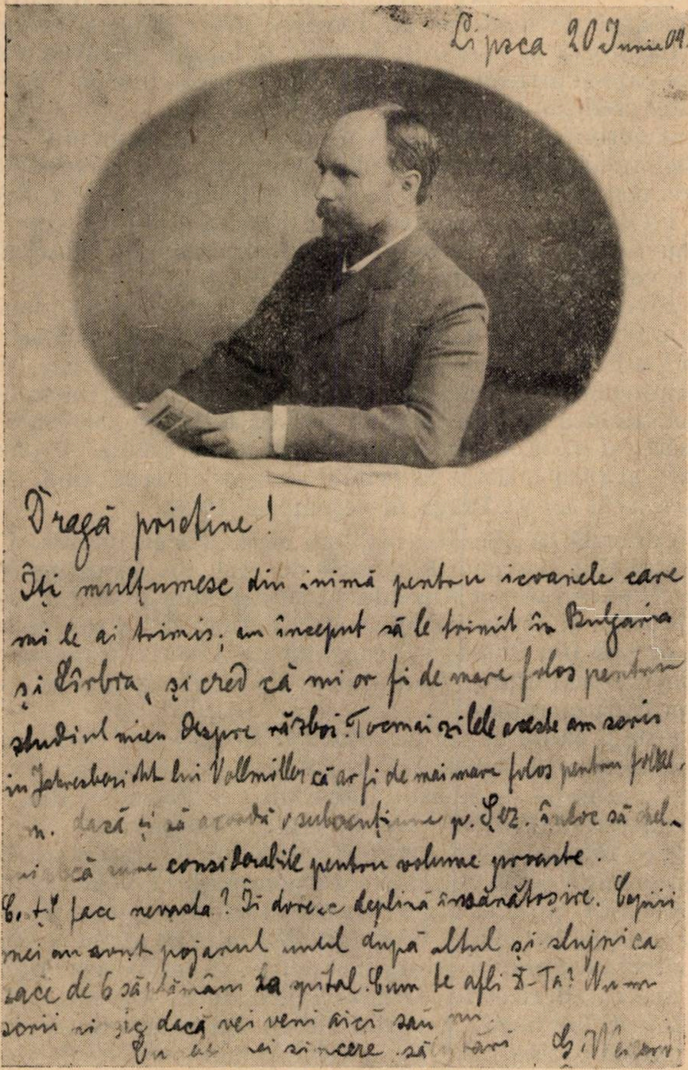
Încă o dovadă că „Șezătoarea” era cercetată cu interes și folosită de învățați străini sînt și scrisorile trimise de prof. dr. François Pospíšil, directorul secției etnografice a Muzeului Moraviei (Moravské Zemské Museum) din Brno, precum și scrisorile lui Jean Boutière din Franța, care pentru lucrarea sa despre Ion Creangă îl consulta pe Artur Gorovei ca pe o autoritate a științei folclorului și unul dintre cei care l-au cunoscut de aproape pe marele povestitor român.

Și, în sfîrșit, să nu uităm pe savantul Arnold van Gennep, care apreciind studiul asupra descîntecelor românești, publicat de A. Gorovei în „Șezătoarea”, anunța în revista „Mercure de France” din 15 martie 1931, că pregătește o traducere franceză a acestei lucrări.

În arhiva rămasă de la Artur Gorovei, un loc însemnat îl ocupă corespondența primită de el. Această corespondență va vedea în curînd lumina tiparului și va fi pusă la îndemîna cercetătorilor. Deocamdată dăm aici scrisorile primite de la Gustav Weigand. Așa cum de altfel se știe, Weigand a fost unul dintre cei mai interesanți și activi cercetători străini ai limbii și folclorului nostru. Scrisorile trimise lui Gorovei dovedesc și ele acest lucru. Conținutul lor bogat și variat ridică din partea autorului probleme privind nu numai bazele științifice ale folclorului, ci și unele chestiuni filologice. În problemele care îl interesau, revista lui Gorovei l-a ajutat foarte mult. Între directorul revistei și filologul german au existat și divergențe de păreri. Așa de pildă, Gorovei nu era totdeauna de acord cu sistemul fonetic folosit de Weigand în redarea unor cuvinte românești. Gorovei respecta întocmai pronunțarea locală în culegerile sale (vezi și prefața la *Cimilituri*).

Ținînd seamă de meritele studiilor lui Weigand, de pasiunea cu care a cercetat limba și creațiile poporului nostru, considerăm oportun să publicăm scrisorile sale. Mai întîi vom reda din *Amintirile* lui Artur Gorovei o pagină în care vorbește despre Weigand, despre modul original cum călătorea și cum își desfășura cercetările :

,,Weigand făcea studii pentru alcătuirea unui atlas lingvistic românesc. Fusese în Ardeal și în Muntenia și acum în 1900 avea să vie în Moldova. Îmi scrisese că vine și-l așteptam. La 12 august primesc de la el un bilet : era în oraș. A doua zi, duminică, m-am dus să-l iau. Călătorea într-un echipaj special construit. O trăsură închisă, acoperită cu rețele înăuntru, pentru bagaj mărunt, cu geamuri spre capră, cu un geam la spate și cu două portiere de pînză pe delături.



Lipsca 20 Iunie 04.

Dragă prietine!

Îți mulțumesc din inimă pentru izvoarele care mi le ai trimis; am început să le trimit în Bulgaria și Sârbia, și cred că mi or fi de mare folos pentru studiul mieu despre războiu. Tocmai zilele aceste am scris în Jahresbericht lui Vollmöller că ar fi de mai mare folos pentru [illegible] [illegible] dacă și să acorde o subvenție [illegible] p. Lei [illegible] în loc să [illegible] [illegible] că [illegible] considerabile pentru volume proaste.

Ce-ți face nevasta? Îi doresc deplină însănătoșire. Copiii mei au avut pojarul unul după altul și slujnica zace de 6 săptămâni la spital. Cum te afli D-Ta? Nu mi scrii ni zic dacă vei veni aici sau nu.

Cu [illegible] sincere salutări G. Weigand

Gustav Weigand, 1904.

Fundul trăsurii drept, fără scaun. Pentru stat avea două lădițe identice : una cu haine și rufărie, alta cu mici cutii de diferite conserve, pentru o persoană. Pentru dormit, scotea lădițele, pe care le punea sub trăsură, își întindea saltelele, așezate în timpul zilei deasupra lădițelor, și se culca. Dinapoia trăsurii avea un cîine, Varda, în lanț, care păzea. Trăsura era trasă de doi cai, Fritz și Hans, iar vizitiu avea un sas care știa românește. În nopțile senine, avea pentru dormit afară un fel de port-bébé, în care se vîra, se încheia, își ridica un capușon pentru a se apăra de rouă și se lungea pe aproape de trăsură.

Studia graiul în satele vecine. Weigand întrebuința un sistem al lui pentru cercetările ce făcea. Ajuns într-un sat, nimeni nu știa că el este un domn profesor din străinătate, care vrea să afle cum vorbesc oamenii din partea locului. Toți îl credeau un simplu călător, fără nici un scop determinat. Se punea la sfat cu sătenii la cîrciumă, ori pe drum, îi întreba de nevoile lor, de vite, de recolte, și nici unul nu bănuia că din răspunsurile lor el sugea, ca albina dintr-o floare, științele pe care le urmărea. El cerceta, în special, cum se rostesc sunetele limbii noastre în diferite localități. Eu nu pricepeam multe din nuanțele pe care el le nota cu diferite semne. Așa eu nu puteam să-mi dau seama că sunetul *a* variază ; Weigand mi-l rostea și mă asigura că sînt diferențe, dar urechea mea nu putea să le prindă. Același lucru și cu unele dintre consonante. Pentru omogenitatea cercetărilor lui, Weigand își alcătuise un număr de cuvinte, în care interveneau sunetele ce-l interesau și, cînd vorbea cu un sătean, îi punea întrebări, în răspunsurile cărora trebuia să intervină cuvîntul urmărit de el".

Scrisorile trimise de Weigand sînt scrise unele în limba germană, altele în limba noastră pe care a îndrăgit-o atît de mult. Cele scrise în limba germană le prezentăm aici traduse în limba română. Pe unele le publicăm în întregime ; din altele însă ne-am îngăduit să scoatem ceea ce am socotit de importanță minoră.

Să urmărim acum evoluția interesului autorului acestor scrisori pentru ,,Șezătoarea" și pentru activitatea desfășurată de inițiatorul ei.

Lipsca, 12 aprilie 1892[3].

Mult stimate domnule,

Citirea ,,Șezătorii" mi-a pricinuit o mare bucurie, văd dar că sînteți pe drumul cel mai bun de a aduce un excelent serviciu științei folcloristice. Și ortografia observată găsește deplina mea aprobare, dacă însă ați putea îndemna pe colaboratorii d-stră ca în bucățile aflate din gura poporului să se apropie cît mai strîns de pronunțarea din respectiva regiune, ați sprijini în același timp dialectologia atît de mult neglijată, pentru care ați dobîndi recunoștința tuturor lingviștilor.

Rugîndu-vă să mă considerați abonatul d-stră, rămîn cu cele mai bune urări pentru întreprinderea ds.

(trad. n.)

Al d-stră devotat
Dr. G. Weigand

---

[3] Primele trei scrisori, scrise în limba germană, au fost publicate fără traducere în *,,Șezătoarea" — povestea unei reviste de folclor*, Cluj, 1932. Toate celelalte sînt inedite.

Lipsca, 28 aprilie 1893.

Mult stimate domnule Gorovei,

Am primit pînă acum numerele 1—10 ale Șezătorii și cu emoție privesc continuarea ei, căci aproape mă tem ca această atît de interesantă și valoroasă revistă să nu mai apară. Dacă vă lipsesc mijloacele, adresați-vă pentru susținere Academiei, a cărei datorie este să sprijine năzuința d-stră[4]. Afară de aceasta, vă rog să-mi trimiteți opt exemplare ale revistei, atît cît a apărut; vreau să le folosesc ca lectură pentru seminarul meu de limba română, fiindcă de fapt nu cunosc o mai bună și mai curată românească decît cea care se găsește în revista d-stră. Probele dialectale din caietul al treilea sînt desigur nereușite, studiul foneticii este absolut necesar.

Comunicați-mi cît socotiți pentru cele opt exemplare.

Cu salutări prietenești
Gustav Weigand

(trad. n.)

Lipsca, 21 iulie 1893.

Mult stimate domnule Gorovei,

Primiți multe mulțumiri pentru amabila expediere a revistei d-stră. Ea ne servește în seminarul nostru ca cel mai prețios material pentru traducere și pentru studierea limbii și spiritului poporului. Ca o foarte fericită idee a d-stră, semnalez de asemenea că ați făcut cunoscută o culegere de expresii dialectale[5]. Găsesc printre altele o mulțime de cuvinte foarte interesante, de pildă jneapîn = macedorom. dzuniapin (juniperus); mere = istr. mere (merge); șculer = germ. învățător; terțiu îmi pare imposibil, este desigur numai o greșeală de tipar pentru țerțiu. Și pronunțările punce, munce, pciatră etc. etc. sînt foarte interesante. Ar fi de dorit ca și din alte părți ale țării să fie furnizate contribuții tot așa de numeroase ca din Moldova de nord.

Primiți încă o dată mulțumiri cordiale pentru binevoitorul d-stră dar pentru seminarul nostru și fiți din inimă salutat de al d-stră

Dr. G. Weigand

(trad. n.)

---

[4] Urmînd sfatul lui Weigand, Artur Gorovei s-a adresat Academiei Române cerîndu-i sprijinul material pentru „Șezătoarea". Răspunsul a fost negativ (Adresa nr. 7034 din 19 aprilie 1895, a Academiei Române, către Artur Gorovei).

[5] Artur Gorovei, *O samă de cuvinte din munții Sucevei*, în „Șezătoarea", vol. II, nr. 1 și 2, 1893.

În *Amintiri* de A. Gorovei (manuscris inedit) găsim următoarele: „Weigand credea că forma *terțiu* este o greșeală în loc de *țerțiu*; i-am explicat că aceasta este forma adevărată, așa cum se rostește pe valea Bistriței, după cum s-a și convins peste cîțiva ani, cînd a fost la mine".

În *„Șezătoarea" — povestea unei reviste de folclor* publicată la Cluj în 1932, în „Anuarul arhivei de folclor" I, Gorovei spune referitor la aceeași problemă: „Cuvîntul terțiu (berbece de la trei ani în jos) nu era o greșeală de tipar cum presupunea Weigand, ar fi trebuit poate să fie țerțiu, după analogia cu anțărț (anno tertio), dar așa cum a fost tipărit în „Șezătoarea" se pronunță cuvîntul în munții județului nostru, după cum s-a și convins Weigand, peste vreo doi ani, cînd a fost în Moldova și a stat la mine vreo săptămînă".

Lipsca, 17. X. 94.

Stimate domnule Gorovei,

Alăturat primiţi ultimele mele lucrări, ,,Anuarul Seminarului" şi ,,Aromânii II"[6], al căror conţinut va interesa şi pe cititorii apreciatei d-stră reviste. În acelaşi timp, vă exprim mulţumiri cordiale pentru trimiterea ,,Şezătorii", a cărei lectură ne face mie şi seminariştilor mare bucurie şi ne oferă o bogată informare. Din păcate, numărul 8 anul II *nu* a ajuns în mîinile mele, poate pentru că scrieţi pe adresa ,,Elserstr.", unde n-am locuit *niciodată*, ci Querstr. 5. Pentru că acum vreau să dau la legat anul II, v-aş fi foarte recunoscător dacă mi-aţi trimite încă o dată nr. 8.

Cu salutări respectuoase
Prof. G. Weigand

Preţul Aromânilor II 10 lei

(trad. n.)

Lipsca 9. 6. 98

Salutări de la
,,Ueber Land und Meer"[7]

Bravo, bravo! şi mulţumiri cordiale pentru frumoasa colecţie de ghicitori[8].

Al dv. Prof. G. Wgd.

(trad. n.)

L. 30. dec. 99.

Mult onorate domnule Gorovei,

Înainte de toate, cele mai cordiale felicitări pentru Anul Nou împreună cu cele mai bune urări pentru propăşirea ,,Şezătorii" în noul secol. Aţi fost atît de amabil pentru seminarul nostru ca să trimiteţi ,,Şezătoarea" de atunci în 8 exemplare, de la nr. 8—10, însă aţi trimis numai un exemplar. V-aş ruga foarte mult cel puţin acest an să-l faceţi complet în opt exemplare, ca să putem întrebuința în ședințele seminarului din vara viitoare ,,Șezătoarea'', pentru noi atît de folositoare.

---

[6] ,,Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig", 1893, şi *Die Aromunen, ethnographisch-philologisch-historische Untersuchungen über das Volk der sogenannten Makedo-Romanen oder Zinzaren*, Zweiter Band : *Volksliteratur der Aromunen*, Leipzig, 1894.

[7] Titlul unei reviste care apărea la Stuttgart. Weigand trimite lui Gorovei o carte poştală ilustrată, cu numele revistei, prin care se făcea cunoscută apariţia acesteia pentru anul următor. Primul număr trebuia să apară în octombrie 1898, cu începutul unui nou roman al lui Theodor Fontane, după cum reiese dintr-o menţiune — înştiinţare — făcută pe o margine a cărţii poştale. Această revistă a apărut pînă înaintea primului război mondial.

[8] Artur Gorovei, *Cimiliturile românilor*, Bucureşti, 1898.

În august anul viitor vin eu la Fălticeni, fiindcă am de gînd să cutreier Moldova.

Cu cele mai bune salutări

G. Weigand

(trad. n.)

L. 1 iunie 1900.

Mult stimate, dragă domnule Gorovei,

Din inimă vă mulțumesc pentru amabila d-stră scrisoare și pentru extrem de prietenoasa ofertă de a mă însoți în călătoria mea. Felul meu de a călători este negreșit un altul decît presupuneți d-stră.

În anul trecut, mi-am construit o trăsură, în care nu numai călătoresc, ci și dorm, fiindcă, după cum știți, sînt ocupat aproape numai la țară, unde foarte greu se găsește adăpost. Trăsura este trasă de doi cai proprii, afară de aceasta, am un servitor cu mine, un saxon din Tartlan, care are grijă de trăsură și de cai. Așa am călătorit anul trecut în Muntenia și totul a mers perfect. Drumul mi-l caut după harta statului major. Anticipat se poate hotărî numai cu totul în general, deoarece aceasta depinde de multe împrejurări. Mi-am lăsat trăsura și caii la Tartlan, lîngă Brașov, și voi ajunge în Moldova prin trecătoarea Oituz chiar la începutul lunii august. La sfîrșitul lui august vin la Fălticeni, unde mă voi supune cu plăcere și mulțumire sfatului d-stră.

În nici un caz nu voi depăși granița, nici nu este necesar, căci în regiunea Bistriței am fost deja și spre Bucovina voi călători în anul următor. Însă mai mult decît trei zile nu pot să rămîn în împrejurimile Fălticenilor, de acolo mă trag spre sud, vizitez Dobrogea și cîteva sate românești din Bulgaria. La sfîrșitul lui octombrie, vin pentru a doua oară la Fălticeni, [fapt] despre care vom discuta verbal. Din partea mea vă rog să nu vă luați nici un concediu, într-adevăr nu e necesar, sper că și fără acesta îmi veți putea dărui cîteva zile.

Mă bucur foarte mult să vă cunosc personal și sînt convins că voi profita mult din sfatul dvs.

Înainte de 27 iulie nu pot pleca de aici, fiindcă pînă atunci durează prelegerile.

Deci la revedere la sfîrșitul lui august[9].

Al dv.

G. Weigand

(trad. n.)

---

[9] Cercetările acestea le făcea în vederea alcătuirii unui dicționar al limbii române. În anul 1909, a publicat *Linguistischer Atlas des dacorumänischen Sprachgebietes.*

Leipzig 2 decembrie 1902

Dragă prietene!

Cu mare bucurie am primit și citit scrisoarea d-tale, și ieri, mi-a venit numărul 8 al „Șezătorii". Cred că ai necaz cu scoaterea acestei foi. Trebuie să facem jertfe dacă vrem să înaintăm în știință. Tot așa îmi merge și mie. Pentru Anuarul al IX-lea, am să plătesc peste 1500 de lei, pentru al zecelea am un material așa de bogat, încît nici patru mii de lei n-ar fi de ajuns. Ce să fac? Mai mult de 2000 de lei nu pot să cheltuiesc, altminterea n-am cu ce trăi. Trebuie în viitor să restrîng numărul elevilor, ca să nu fie mai mult decît opt. Pentru aceasta, de trei semestre n-am mai admis studenți ca membri ai seminarului și cu toate acestea studenții se grămădesc la cursurile mele. La „Introducerea în studiul limbii române" s-au înscris peste 20, asta-i prea mult (. . .)

(. . .) Pentru Șezătoarea oi scrie cu plăcere un articol, numai în acest moment nu se poate, fiind prea îndeletnicit cu gramatica mea românească[10], care la Rusalii va fi isprăvită. Pînă atunci am să lucrez în *fiecare*[11] zi 8—10 ceasuri numai ca să am manuscriptul gata pentru zețuit gramatica. Știi și d-ta cît țin la Șezătoarea și dacă pot să contribui și eu cîtuși de puțin la propagarea ei o voi face cu plăcere. (. . .)

(Din scrisoarea : Lipsca 13 aprilie 1903).

(. . .) Am început să scriu pentru Șezătoarea un articol despre „război" [război de țesut, n.n] cum văd va fi cam lung[12]. Ar fi bine să adăugăm și o tablă de tipuri ale războiului cum le-am aflat în diferite părți și te rog să-mi scrii dacă este acolo un xilograf care poate să facă o asemenea tablă după desen. Dacă nu, trebuie să public articolul mai întîi într-o gazetă nemțească (Globus s. p.) și apoi să împrumutăm placa. Am adunat un material bogat, așa că articolul va fi cel puțin de o coală în formatul „Șezătorii". Sau preferi un articol mai scurt despre alt obiect?

Salutări cordiale
G. Wgd.

(Din scrisoarea : Ostseebad Karlshagen 16 aug. 1903).

Dragă prietene,

Alăturat îți trimit articolul promis despre „război" și cu amîndouă tablele care au să-nsoțească articolul. Te rog să nu schimbi nici ortografia mea, nici stilul meu, unde numai n-am spus clar ce vreau să zic, te rog chiar s-o schimbi. Îngrijește să nu se facă prea multe greșeli de tipar. Aș dori să am 20 de trageri separate (Sonderabzüge) dacă se poate ; dacă nu, îmi sînt de ajuns vreo 12 exemplare din numărul ,,Şez[-ătorii]'' în care va apărea articolul meu (. . .)

---

[10] *Rumänische Grammatik*, Leipzig, 1903. Weigand a publicat această gramatică pentru uzul străinilor.

[11] Sublinierea autorului.

[12] Articolul *Războiul de țesut* de Gustav Weigand, publicat în „Șezătoarea", vol. VIII, nr. 10 și 11, dec. 1903 — ian. 1904.

(Din scrisoarea : Lipsca 18 oct. 1903).

Dragă prietene,

Cu multă bucurie am primit ,,Şezătoarea''. Tabla va fi cam mică, totuşi îndeplineşte scopul ei. Te rog să-mi trimiţi încă cîteva exemplare ale ,,Şezătorii'' şi mai cu seamă tablele pe care le mai ai, că am de gînd să le trimit în toate părţile pentru a aduna şi numirile războiului la toate popoarele învecinate cu România.

(Din scrisoarea : Lipsca 29.III 1904).

(. . .) Zilele trecute am scris despre literatura rom. de la 1899—1901 pentru Jahresbericht-ul lui Vollmöller[13], cu acest prilej am menţionat al tău ,,După dragoste'' şi am lăudat acest op cum se cuvine. Prelegerile la Universitate le-am început acum opt zile, am peste o sută de ascultători la cursul meu despre limba veche franceză ; la limba română urmează peste 20, sînt mai mulţi decît îmi trebuie. Te rog primeşte sincerele mele salutări pentru d-ta şi pentru ai tăi [sic].

(Din scrisoarea : Lipsca 3 mai 1904).

Dragă prietene,

Îţi mulţumesc din inimă pentru icoanele [14] care mi le-ai trimis ; am început să le trimit în Bulgaria şi Sîrbia şi cred că mi-ar fi de mare folos pentru studiul meu despre război.

Tocmai zilele acestea am scris în Jahresbericht al lui Vollmöller că ar fi de mare folos pentru folclorul românesc, dacă ţi se acordă o subvenţiune p. ,,Şezătoarea'' în loc să se cheltuiască sume considerabile pentru volume proaste (. . .).

(Din scrisoarea : Lipsca 20 iunie 1904).

Scrisoarea care urmează reflectă ecoul produs în sufletul lui Weigand de răscoalele ţăranilor în 1907 :

Dragă prietene,

Să nu crezi că te-am uitat. Adevărat că răspunsul meu a întîrziat cam mult, dar cu gîndul meu am fost de multe ori în România, pe lîngă d-voastră, mai cu seamă în zilele din urmă cînd lucruri grozave s-au petrecut în săraca ţară românească. Ce ţi-am spus înainte de şapte ani, s-a întîmplat acuma, revolta a izbucnit. Sînt întristat pînă în adîncul inimii (. . .). Nu pot, nu vreau să cred că toate să fie adevărate care se citesc prin gazete româneşti. Cele mai multe sate unde s-au petrecut grozăviile, le cunosc bine, am stat acolo, am mîncat cu ţăranii, am dormit în oboarele lor, am văzut ce oameni blînzi şi răbdători sînt ei ; şi mă întreb, ce trebuie să fi îndurat ei ca furia lor să ajungă atît de departe. Dar cui să zic aceste? Nu, dragă, le ştii toate mai bine decît mine. Va găsi România pe omul cu mîna de fier care să fie în stare să învingă toate dificultăţile? Ce zici, frate? (. . .)

---

[13] Karl Volmöller, 1848—1922, filolog german romanist. A editat ,,Romanische Forschungen'', ,,Kritischer Jahresbericht'' etc.

[14] Cu sens de ,,imagini'' (das Bild — fig.)

(Din scrisoarea : Leipzig 22 aprilie 1907).

Leipzig, 11 ian. 1908

Dragă prietene,

M-am bucurat sincer de amabila d-tale scrisoare mai ales că ea conţinea aşa de bune veşti despre d-ta şi familia d-tale şi despre progresele de la Buneşti.

Şi despre mine pot să vă anunţ lucruri bune.

Soţia şi copiii au fost tot timpul sănătoşi şi eu însumi de asemenea, nici nu am timp să mă îmbolnăvesc, sînt totdeauna ocupat. Prelegerile, cele două seminare şi lucrările pe care le editez îmi iau tot timpul. Însă văd şi progresul.

O lucrare despre românii şi aromânii din Bulgaria[15] şi o gramatică bulgară au apărut anul trecut, anuarul 13—14 este la tipar. În pregătire am şi o ediţie despre ,,Harap Alb''[16] cu traducere germană şi explicare. Am scos aproape totul, neclară îmi este doar expresia de la pag. 32 ediţia Biblioteca pentru toţi (p. 294 ed. Minerva).

Chima[17] răului pe malul pîrîului.

Te-aş ruga să-mi dai lămuriri despre aceasta.

Numărul cel nou al ,,Şezătorii''[18] m-a bucurat foarte mult, văd de acolo că ţi-ai însuşit limba germană, de aceea şi eu scriu în nemţeşte.

---

[15] *Bulgarische Grammatik* şi *Rumänen und Aromunen in Bulgarien*, Leipzig, 1907 ; Weigand a mai publicat : *Bulgarische Grammatik*, Leipzig, 1917, ediţia a II-a, şi *Bulgarisch-deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1918, ediţia a II-a (îmbunătăţită).

[16] Traducerea germană a lui *Harap Alb* de I. Creangă, cu explicaţii.

[17] Chimă = ştimă, zînă a apei în credinţele populare.

[18] Între ian. — febr. 1905 şi oct. 1907, revista nu a apărut. Numărul 1—2 din vol. X, care apare în 1907, este închinat lui B. P. Hasdeu şi lui S. Fl. Marian, care muriseră de curînd. De asemenea sînt arătate ,,cauzele neapariţiei revistei doi ani şi jumătate''.

În ,,*Şezătoarea'' — povestea unei reviste de folclor*, la pag. 23 citim : ,,Timp de doi ani şi jumătate ,,Şezătoarea'' nu a mai apărut. Subvenţia de la Casa şcoalelor, dată de Spiru Haret, a fost tăiată în 1905, de dl. ministru M. Vlădescu, iar în 1906, cu toate stăruinţele puse pe lîngă d-sa de persoane pe care, de obicei, un ministru nu le refuză, Casa şcoalelor nu a reînscris ,,Şezătoarea'' pe lista revistelor abonate. În 1907, Spiru Haret fiind iarăşi ministru al învăţămîntului, găsind că revista aceasta merită să trăiască, i-a dat din nou viaţă, subscriind iarăşi un număr de abonamente pentru şcoalele săteşti şi astfel, în octombrie 1907 apare primul număr din vol. X care se sfîrşeşte cu ultimul număr din martie 1908''.

Dintre articolele importante, cităm din acest volum *Din cărţile vechi ale ţinutului Sucevei — un vechi calendar manuscript 1785—1798* de Gh. T. Kirileanu.

Cum am ceva potrivit vă voi trimite ; mi-a promis cineva cîntece populare de la Karavlasi din Bosnia. Acolo am fost vara trecută şi am făcut studii interesante. (. . .) În al 14-a anuar îmi voi publica studiile[19].

Ca noutate, vă pot face cunoscut că am fost numit consilier al curţii. Ca o recunoaştere a muncii mele m-am bucurat de aceasta, căci foarte rar primeşte cineva acest titlu la vîrsta mea, însă numai din titlu nu-mi fac nimic şi le-am interzis studenţilor mei să mă numească consilier. În încheiere primiţi d-ta, soţia, Mircea şi Sorin cordialele mele urări de fericire pentru anul nou.

Multe salutări vă trimite
G. Weigand

(trad. n.)

Leipzig 15 iulie 1908

Dragă prietene !

Mulţumesc din inimă pentru interesanta d-tale cărticică ,,Datinile noastre la naştere''[20]. Acu ar fi bine să facă cineva un studiu comparativ despre popoarele învecinate, ca să ştim ce e original, ce e împrumutat.

Peste 14 zile am să plec în Albani, aunde voi sta pînă la sfîrşitul lui octombrie. Cine ştie dacă nu m-oi alege cu oasele rupte sau cu capul spart.

Salutări cordiale la toţi
Gustav Wgd.

Lipsca 23. IV
[Poşta Leipzig 24. 4. 1912 n. n.]

Dragă prietene !

Aflu cu mirare că crezi că am fost în Japonia ! Nu, dragă, acolo n-am nimic a face, am fost în Albania unde am făcut studii lingvistice şi etnografice. Timp de trei săptămîni am stat în Elbassan[21] pentru gramatica mea albaneză care are ca teză dialectul de acolo[22]. Sînt mulţumit cu rezultatele călătoriei mele, dar n-am putut să străbat pînă la Dîbra[23], fiindcă acolo şi în toată Albania sînt turburări continue şi nesiguranţa vieţii. Opt săptămîni am fost în drum, am îndurat frig şi căldură, foame şi sete, stelniţe, purici şi toate celelalte. Îmi pare bine că sînt la ai mei.

Salutări cord.
G. W.

---

[19] *Rumänien und Aromunen in Bosnien*, Leipzig, 1908.

[20] Gorovei, *Datinile noastre la naştere*, edit. Minerva, 1908.

[21] Localitate în Albania.

[22] *Albanesische Grammatik in südgegischen Dialekt* (*Durazzo, Elbassan, Tirana*), Leipzig, 1913.

Ghega = dialectul albanez vorbit în Albania de nord şi de mijloc, la nord de rîul Shkumb ; tosca = dialectul vorbit în Albania de sus.

În 1914, G. Weigand a publicat un dicţionar *Albanesisch-deutsches und deutsch-albanesisches Wörterbuch* (Leipzig, 1914) cu material cules de autor din localităţile Durazzo, Tirana şi Elbassan şi cu indicaţii etimologice.

[23] Localitate în Albania.

Leipzig 14 iulie 1912

Dragă prietene ! ,,sinecat''[24] nu e un cuvînt al limbii române obişnuite, ci numai o formaţiune sau invenţiune a aceluia care a făcut descîntecul, pentru rimă şi ritm. Poate că a gîndit la ,,sară'' şi a spus ,,sărăcat'', alţii care n-au înţeles ce a vrut să zică au făcut ritmul mai complet şi au spus ,,sănecat'', ,,mănecat'' ; acela care a scris-o mai întîi ,,a crezut că-i mai bine'' ,,sînecat'' (sine) decît,,sănăcat''. De ,,semuicat'' nu poate fi vorbă, aceasta e invenţiunea unui om erudit ca Melchisedek. Tare-mi pare bine că vei veni anul viitor la Lipsca ; pînă în august vom fi acasă, ca şi anul acesta, atunci mergem la Spindelmühle (Boemia în Riesengebirge). Al tău

G. W.

Lipsca, 10. 7. 16.

Dragă prietene,

Cu plăcere vă voi îndeplini dorinţa şi cu prilejul jubileului de 25 de ani al revistei dv. voi scrie un mic articol şi anume despre ,,Harap Alb''.

Cum merge pe la dv ? Ce se gîndeşte acolo despre război şi despre participarea României ? (. . .) Cu cele mai bune salutări.

Al dv. G. Weigand

(trad. n.)

(. . .) Îmi pare rău că ,,Şezătoarea'' numai iese[25] ; dar pricep foarte bine că cheltuielile sînt prea mari. Al meu ,,Jahresbericht'' n-a ieşit pe cît ţinea războiul, dar acuma a apărut al 21/25 Jahresbericht, un exemplar am trimis la Academie şi unul d-lui Rădulescu-Motru, pentru o notiţă în ,,Ideea Europeană''[26], dar pînă acum n-am primit nici un răspuns. Seminarul mai există, chiar şi e subvenţionat de la [sic] guvernul Saxoniei, am şi localuri frumoase în universitate şi merge bine înainte. Nădăjduiesc că în doi, trei ani voi ajunge la starea înfloritoare ca şi mai înainte. Eu, în cursul războiului, am scris o mulţime de cărţi noi şi altele în a doua ediţie. Cînd vei fi aici ţi-oi arăta pe toate.

(Din scrisoarea : Oberwisental 20. II 1920).

---

[24] *Sineca* vb. refl. cu înţeles neprecis, întrebuinţat numai în descîntece : ,,am mînecat şi m-am sinecat . . .'' (,,m-am sculat dimineaţa şi m-am închinat . . .''). Ar putea fi de origine latină : signicare <signum.

[25] Din pricina războiului, pînă în ianuarie 1923, revista nu a mai apărut.

[26] ,,Ideea europeană'' apărea la Bucureşti în anii 1920—1921.

(. . .) În locul anuarului al [sic] meu care a ieşit pînă la t. 29 scot acum ,,Balkan-Archivul''[27]. Anul trecut a ieşıt t. I şi acum începe al doilea tom a fi tipărit. (. . .)

Să primeşti salutările mele cele mai sincere al d-tale vechi prieten G. W.

(Din scrisoarea: Leipzig, Hofmeisterstr. 13. Poşta Folticeni 24. IV. 1923).

(. . .) Dacă mai ai vreo şase exemplare din schiţele ce le-ai publicat odată[28], te-aş ruga să mi le trimiţi pentru un curs de limba română. Bani nu pot să-ţi trimit, dar în schimb voi da un volum despre folclorul bulgăresc în limba germană care are mare interes pentru d-ta şi care poate să-ţi servească pentru un studiu comparativ, că se află şi elemente româneşti. Cred că ştii destul de bine nemţeşte.

Seminarul român are destui elevi, dar n-am mijloace (. . .) Totuşi voi lucra cît mai pot, nădăjduind că vor veni şi vremuri mai bune.

(Dintr-o carte poştală cu data noiembr. 1923).

Bergersheim, 16. 3. 1930.

Dragă prietene,

În sfîrşit, un semn de la tine, ,,Şezătoarea'' vol. 25. Acesta este un volum jubiliar[29], te felicit pentru aceasta şi îţi urez ca să mai poţi adăuga cîte un volum. Eu însumi trebuie să pun acum capăt publicaţiilor mele, căci de mai bine de un an m-am îmbolnăvit grav, încît a trebuit să renunţ şi la postul meu la Universitate.

Nu mai pot lucra chiar nimic, nici spiritual, nici fizic. Îmi vine foarte greu, căci eram obişnuit cu o activitate atît de intensă.

La 1 febr. mi-am sărbătorit a 70-a aniversare şi am fost extraordinar onorat, am primit din toate ţările Europei scrisori, telegrame şi adrese (. . .)

M-aş bucura foarte mult dacă ocazional mi-ai scrie cum îţi merge ţie şi fiilor tăi.

Cu cordiale salutări
G. Wgd.

(trad. n.)

---

[27] ,,Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache (Rumänisches Seminar) zu Leipzig'' (I—XXIX) apare între 1893 şi 1921; *Balkan-Archiv*, Leipzig, 1922 — apare primul volum (după cum arată corespondenţa). Au apărut 4 volume pînă în 1928.

[28] *După dragoste*, Bucureşti, 1901.

[29] Anul XXXVII, nr. 1—2, ianuar-februar 1929, Folticeni, vol. XXV, penultimul care apare. Ultimul volum al ,,Şezătorii'', vol. XXVI, cuprinde *Indice analitic şi alfabetic*. ,,Vremurile grele prin care trecem, — nu-mi place să bănuiesc alte pricini, — n-au mai îngăduit, pe cei îndreptăţiţi la aceasta, să ajute ,,Şezătoarea'' ca să-şi continue drumul, ca şi indiferenţa lumii intelectuale, pentru lucruri precum sînt acelea pe care le publică revista aceasta. Cu ul-

Aceasta este ultima scrisoare primită de Artur Gorovei de la Gustav Weigand, care moare în anul 1930.

Ne propunem să mai publicăm şi alte scrisori primite de Artur Gorovei de la învăţaţi străini care s-au interesat, au studiat şi au apreciat activitatea folcloristică iniţiată şi susţinută de inimosul conducător al „Şezătorii" şi de colaboratorii săi.

---

timul număr din vol. XXV, „Şezătoarea" şi-a suspendat apariţia. Mi-ar fi prea dureros să spun cuvîntul că a murit o publicaţie, în care o generaţie plină de entuziasm şi de dragoste de neam, şi-a desfăşurat activitatea unei vieţi întregi, în dauna, poate, a intereselor particulare, care călăuzesc paşii fiecărui individ. Dacă împrejurările vor îngădui, ni-i drag să sperăm că vom reîncepe să toarcem firul care s-a destrămat cu încetul şi s-a rupt, sau se vor găsi oameni care să continue ceea ce am început noi".

(A. Gorovei, *„Şezătoarea" — povestea unei reviste de folclor*, Cluj, 1932).

NOTE ŞI RECENZII

Din activitatea Comisiei de antropologie şi etnologie

,,Comisia de antropologie şi etnologie" a Academiei Republicii Socialiste România a organizat la 1 martie 1967 o masă rotundă cu tema ,,Antropologia în ştiinţa contemporană". Tematica acestei manifestări ştiinţifice a fost stabilită astfel încît să prezinte un tur de orizont asupra tuturor ramurilor antropologiei actuale, cu rezultatele lor conexe şi perspectivele de dezvoltare în viitor, în contextul ştiinţei contemporane.

Acad. prof. dr. Ştefan Milcu, preşedintele comisiei, a deschis şi condus masa rotundă. D-sa a prezentat o ,,Introducere tematică" în care a enunţat obiectivele acestei manifestări ştiinţifice : discuţia liberă, cu respectarea opiniilor ştiinţifice, asupra preocupărilor majore ale antropologiei actuale. După d-sa, expunerile tematice şi dezbaterile trebuie să reflecte, în măsura posibilităţilor, contribuţiile ,,antropologiei filozofice", ale ,,antropologiei genetice", ale ,,antropologiei medicale", ale ,,antropologiei sociale", ale ,,antropologiei culturii" şi ale ,,antropologiei aplicate", cu referinţe şi tangenţe la antropogeneza pe teritoriul României şi etnogeneza poporului român. Relevînd colaborarea strînsă între antropologia generală şi ştiinţele antropologice particulare, între metodologia generală şi aceea aplicativă în domeniul antropologiei, deduce, în linii mari, viitorul acestei ştiinţe complexe din rezultatele cercetărilor despre om obţinute pînă în prezent.

Discuţiile tematice asupra ,,Obiectului antropologiei filozofice" au fost purtate de acad. prof. dr. C. I. Gulian, directorul Institutului de filozofie al Academiei Republicii Socialiste România. În intervenţia d-sale se relevă faptul că studiul antropologiei a început cu cercetări de antropologie filozofică şi trebuie să se centreze permanent pe antropologia filozofică. Orice sinteză generalizatoare a omului care nu se bazează pe concepţia de ansamblu a filozofiei riscă să dea explicaţii unilaterale. Antropologia filozofică se sprijină pe rezultatele tuturor ştiinţelor particulare care se ocupă, într-un fel sau altul, de om ; de aceea sinteza ei este rezultatul tuturor cuceririlor spiritului omenesc.

Dr. V. Săhleanu, conferenţiar universitar (Cluj), a abordat tema ,,Dialectica biologicului şi socialului în antropologie". După d-sa ,,hominizarea maimuţelor şi umanizarea în continuare a omului de azi" poate fi privită ca ,,un rezultat al interacţiunii dialectice dintre factorii biologici şi cei sociali". Această ,,interacţiune se manifestă la nivelul speciei, la nivelul populaţiilor, dar şi la nivel individual . . . Influenţele sociale se manifestă pînă în intimitatea ţesuturilor, iar factorii biologici primesc o resemnificare socială (exemplu sexul)". Un aspect caracteristic al acestei situaţii îl oferă medicina, care poate fi considerată ,,o ramură practică a antropologiei". În expunere au fost date şi exemple în care ,,socialul prelungeşte biologicul, în care îl transcede, îl contrazice, îl utilizează, îl canalizează, îl potenţează".

Dr. C. N. Plopşor, membru corespondent al Academiei, directorul Centrului de istorie, filologie şi etnografie din Craiova, al Academiei Republicii Socialiste România, a expus rezulta-

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 6, p. 507–512, Bucureşti, 1967

tele cercetărilor d-sale de „antropogeneză pe teritoriul României”. Cu această ocazie d-sa a susţinut că cercetările de pînă acum, făcute izolat sau în colaborare, au documentat existenţa în România a unor „dovezi de viaţă şi muncă omenească mai vechi decît paleoliticul inferior, din eopaleolitic şi prepaleolitic”. În vreme ce eopaleoliticul, sau „cultura de prund”, descoperit întîi pe Valea Dîrjovului, a apărut şi în alte puncte, prepaleoliticul, sau „cultura grăunceanu”, apare numai pe Valea lui Grăunceanu, la Bugiuleşti. În vederea extinderii şi intensificării cercetărilor în toate zonele de interes antropologic, deja stabilite, după criteriile ştiinţifice, care au dus la descoperirile de pînă acum, „socoteşte că a sosit momentul ca aceste cercetări să fie patronate şi coordonate de Comisia de antropologie şi etnologie, iar conducerea efectivă a cercetărilor să fie încredinţată specialiştilor care pînă în prezent au activat efectiv în acest domeniu, obţinînd rezultatele cunoscute”.

Dr. Dardu Nicolaescu-Plopşor din Centrul de cercetări antropologice al Academiei Republicii Socialiste România abordînd studiul „metodelor de cercetare complexă a populaţiilor vechi” pe teritoriul ţării noastre, subliniază că „analiza morfobiologică permite caracterizarea populaţiilor vechi, pe baza structurilor funcţionale, în ceea ce priveşte unele obiceiuri şi ocupaţii specifice care, privite în strînsă conexiune cu datele de ordin arheologic, paleofaunistic, paleoetnologic, paleodemografic şi, atunci cînd există şi cu izvoare scrise, îngăduie o încadrare a populaţiei studiate în zona istorico-etnografică în care s-a dezvoltat, cu particularităţile tipului economico-cultural căruia a aparţinut”. O dată cu precizarea tipurilor economico-culturale şi a zonelor istorico-etnografice şi cunoscînd esenţa şi durata de folosire a datelor care permit „aflarea volumului şi amplitudinii mişcării demografice a populaţiilor vechi”, se poate preciza dacă o „serie cercetată” este reprezentativă şi suficientă statistic pentru ca „concluziile obţinute astfel să poată fi generalizate sau nu”.

Dr. C. Maximilian din Institutul de endocrinologie al Academiei, prezentînd „genetica în antropologie”, susţine că „antropologia s-a dezvoltat ca ştiinţă independentă înainte de apariţia geneticii. Tema majoră a antropologiei a fost studiul originii şi evoluţiei omului, inclusiv geneza raselor, ca şi diversitatea geografică a omului contemporan — rasele actuale”. În ultimele decenii, susţine d-sa, în antropologie „s-a produs o sciziune. O parte din antropologi sub influenţa geneticii părăsesc problemele antropologiei clasice şi abordează studiul omului de pe poziţii noi”. Antropologia modernă începe tot mai mult a se confunda cu „genetica populaţiilor”. Are alte scopuri şi evident foloseşte alte mijloace. O interesează „evoluţia omului, mecanismul ei, variabilitatea hominidelor legînd-o de eficienţa factorilor evolutivi”. Rasele nu mai constituie o problemă majoră, se studiază genetic populaţiile, mici şi izolate sau mari şi compacte.

Prof. dr. Horia Dumitrescu dezbate tema referitoare la „antropologia aplicată”. După d-sa ştiinţa despre om are printre alte sarcini şi pe aceea de a urmări procesul pornit de la legile vieţii biologice la legile de dezvoltare ale societăţii. Apariţia fenomenului „individ — mediu”, definit prin legătura strînsă dintre structura individului şi structura mediului său cultural, este rezultatul acestor doi factori, omul fiind socotit un produs al vieţii sociale, în desfăşurarea relaţiilor create în procesul muncii, al producţiei sociale. Prin activitatea lui practică omul tinde la crearea de noi condiţii de existenţă. Fenomenul acesta se observă actualmente în cadrul societăţilor industriale contemporane. Începuturile le marchează transformarea satului închis într-o aşezare de tip urban. „Practica antropologică în ţara noastră se desfăşoară în două direcţii : una de notare a profilului tipologic în vederea cartografierii fenotipice a populaţiei şi alta de cercetare a structurii genotipice prin analize citogenetice”.

Semnatarul acestor rînduri, secretar ştiinţific al Comisiei, a prezentat rezultatele „antropologiei culturii” în lumina ultimelor cercetări referitoare la „dinamica culturii”. După părerea sa, „mecanismul dezvoltării culturii primitive şi al celei populare” se relevă tot mai pregnant în aspectele lui esenţiale, prin studiul schimburilor inter şi intra-culturale, al descoperirilor şi invenţiilor culturale, al difuziunii şi al aculturaţiei, al creşterii potenţialului cultural al omenirii (pornind de la comunităţile sociale restrînse în timp şi spaţiu la cele extinse), al restructurării particularităţilor culturale în spiritul unui mesaj cultural (din ce în ce mai activ de la o generaţie la alta). Din analiza complexă a dinamicii culturii reiese că, în fond, „capacitatea culturală a omului" creşte o dată cu potenţialul lui biologic, cu ponderea lui demografică, cu resursele lui de trai, cu ritmul lui de integrare socială în tot ceea ce este nou şi progresiv, cu continuitatea de conţinut şi expresie în acţiunea lui formatoare, umană. După expunerea punctelor de vedere tematice pe discipline antropologice particulare, în spiritul unităţii de investigaţie ştiinţifică, au urmat discuţiile pe marginea acestor puncte de vedere. În această parte a mesei rotunde s-au cerut lămuriri suplimentare, s-au făcut completări şi s-au dezbătut unele opinii, mai mult sau mai puţin, unanime. Discuţiile purtate între participanţi au adîncit unele aspecte contingente tematicii propuse. Ele au stîrnit din partea publicului un interes deosebit, cristalizat prin luări de cuvînt substanţiale.

Preşedintele Comisiei de antropologie şi etnologie, acad. prof. dr. Ştefan Milcu, a încheiat dezbaterile mesei rotunde, remarcînd că în epoca noastră „antropologia s-a transformat într-o ştiinţă complexă, multidisciplinară", în care se ivesc tot mai mult puncte de vedere noi, care obligă la „reconsiderări asupra conţinutului şi relaţiilor antropologice cu celelalte ştiinţe". Studiul omului, pe canale multiple, nu înseamnă o mutilare a imaginii integrale, ci dimpotrivă o completare şi integrare a cunoştinţelor despre om, o viziune de sinteză a omului.

Materialele „mesei rotunde" cu expunerea punctelor de vedere tematice şi discuţiile purtate în jurul acestor puncte de vedere vor fi publicate într-un volum separat, pentru a pune la dispoziţia celor interesaţi un instrument de informare ştiinţifică din partea Comisiei de antropologie şi etnologie a Academiei Republicii Socialiste România, asupra a tot ceea ce este nou şi valoros în cercetarea complexă a vieţii şi culturii umane pe planul cuceririlor antropologiei contemporane.

Romulus Vulcănescu

OVID DENSUŞIANU, *Flori alese din cîntecele poporului. Viaţa păstorească în poezia noastră populară. Folclorul. Cum trebuie înţeles. Graiul din Ţara Haţegului.* Ediţie îngrijită şi prefaţată de MARIN BUCUR, Bucureşti, 1966, Editura pentru literatură, 426 p.

Tipărirea, în anul 1966, de către Editura pentru literatură, a unui consistent volum ce cuprinde o selecţie a folclorului poetic aflat în *Graiul din Ţara Haţegului* (Bucureşti, 1915) şi integral volumele *Flori alese din cîntecele poporului* (Bucureşti, 1920), precum şi studiile teoretice : *Folclorul. Cum trebuie înţeles* (Bucureşti, ed. I, 1910 ; ed. II, 1937) şi *Viaţa păstorească în poezia noastră populară* (fără Apendice. Bucureşti, ediţia „Casei Şcoalelor", vol. I—II (1922—1923)), aparţinînd lui Ovid Densuşianu, se înscrie în seria acţiunilor de valorificare critică a moştenirii noastre cultural-ştiinţifice.

Personalitate dintre cele mai reprezentative de la începutul secolului nostru, Ovid Densuşianu a avut preocupări variate şi multilaterale. Pasionat a tot ceea ce considera că poate ridica nivelul de cultură al poporului său, distins literat, remarcabil om de ştiinţă, marele cărturar formează în cei peste patruzeci de ani de activitate ai săi adevărată epocă în istoria filologiei române. Alături de preocupările sale în domeniul filologiei, trebuie relevate deopotrivă preocupările sale şi rolul pe care l-a avut în dezvoltarea studiilor de folclor şi în perfecţionarea metodelor de culegere. Preocupările pentru folclor le cunoaşte Densuşianu chiar din familia sa, unchiul său Nicolae ca şi tatăl său Aron înscriind în activitatea lor culegeri de poezie populară, interesante studii folclorice, precum şi cunoscutul *Chestionariu despre tradiţiunile istorice şi anticităţile ţeriloru locuite de Români* al lui Nicolae Densuşianu.

Încă de la vîrsta de douăzeci de ani O. Densuşianu debutează în domeniul folclorului cu studiul intitulat *Literatura populară din punctŭ de vedere etnopsihologicŭ*" publicat în „Revista critică literară" a unchiului său. După o întrerupere de cîţiva ani, pentru studii în străinătate, O. Desuşianu continuă preocupările sale în domeniul folclorului, publicînd în revista sa „Viaţa Nouă" (1905) şi mai tîrziu în noua sa revistă „Grai şi suflet" (1923—1937) numeroase şi temeinice recenzii la culegerile de folclor, aducînd interesante observaţii critice de felul cum sînt reproduse cele mai multe texte din colecţiile de literatură populară.

Ediţia îngrijită de Marin Bucur ne prezintă două studii şi două lucrări de neîntrecută valoare pentru cunoaşterea literaturii populare şi pentru studiul ei ştiinţific.

În primul studiu, *Folclorul. Cum trebuie înţeles*, Densuşianu încearcă, pentru prima dată la noi, nu numai să definească folclorul ca „icoana sufletească întreagă a unui popor, tot ce-l impresionează şi-i stăpîneşte gîndul, tot ce călăuzeşte viaţa lui de fiecare zi, de fiecare clipă", ci să-i precizeze şi domeniul, subliniind că „foclorul trebuie să ne arate cum se răsfrîng în sufletul poporului de jos diferitele manifestaţii ale vieţii, cum simte şi gîndeşte el fie sub influenţa ideilor, credinţelor, superstiţiilor moştenite din trecut, fie sub aceea a impresiilor pe care i le deşteaptă împrejurările de fiecare zi". Permanent valabilă rămîne concepţia sa : culegerile de folclor trebuie să ţină pas cu timpul, culegătorul adunînd de la ţăran „în afară de ce s-a cules de obicei pînă acum, tot ce dînsul exprimă prin grai, tot ce alcătuieşte judecata lui asupra diferitelor împrejurări în care trăieşte, tot ce crede el despre actualitate". Aceasta însă nu înseamnă că zestrea trecutului trebuie neglijată, dar preţioasă este, socoteşte Densuşianu, cunoaşterea factorilor de inspiraţie curentă a ţăranului, căci „. . . cineva nu trăieşte numai din ceea ce moşteneşte, ci şi din ce adaugă pe fiecare zi în sufletul lui", şi „aceasta este mai ales partea ce merită să fie explorată".

A doua lucrare ne oferă texte folclorice din Densuş, satul de origine al familiei sale, texte incluse în impozanta monografie *Graiul din Ţara Haţegului*. Cele 57 de texte, doine, descîntece, colinde, cîntece bătrîneşti, cîntece satirice şi strigături, sînt înşirate fără o sistematizare pe genuri sau specii, în preocupările lui Densuşianu primînd interesul filologic şi mai puţin cel estetic. Textele sînt redate după sistemul de transcriere a graiului popular cu respectivele semne diacritice ale autorului, oferind cititorului imaginea autentică a graiului din Densuş în cele mai mici detalii de fonetică.

Lucrarea a treia este antologia critică *Flori alese din cîntecele poporului* (Bucureşti, 1920). Părăsind concepţiile etnopsihologice din cercetările sale de tinereţe, de data aceasta apreciind creaţia folclorică în funcţie de criteriul strict artistic, O. Densuşianu ne oferă o antologie în acest sens, în care dezvăluie cu o fină pătrundere „simţirea adîncă, imaginaţia vie, avîntată, expresii plastice, evocative, frumuseţi care sînt dovada bogăţiei sufleteşti, a însuşirilor artistice ale neamului nostru".

Deşi piesele poetice în cea mai mare parte sînt redate din colecţii şi culegeri publicate — excepţie făcînd *Poeziile populare* ale lui Alecsandri, în care poate să fie arbitrarul în măsură mai mare sau mai mică — antologia rămîne totuşi remarcabilă pentru poezia care atestă „geniul artistic al poporului nostru". Nu intră în judecarea noastră criteriul de periodizare şi ierarhizare a genurilor—după optica autorului—aceasta nemicşorînd cu nimic valoarea antologiei, care, după colecţiile Alecsandri şi Eminescu, se înscrie la locul ei de frunte „nu numai cu valoarea ei documentară sufletească, ci şi cu ce a atins în culminaţia ei artistică", „ce este graiul poetic românesc, pînă la ce culmi ale artei simple, spontane, s-a ridicat sufletul ţăranului nostru ca să exprime suferinţele şi bucuriile lui, cu tot ce aduc ele din depărtarea veacurilor ori din întîmplările de fiecare zi".

Cel de-al patrulea studiu, *Viaţa păstorească în poezia noastră populară* (vol. I—II, 1922—1923), studiu bazat pe cercetarea unui material imens, ne demonstrează bogăţia urmelor lăsate de păstorit în folclorul nostru.

Primul volum cuprinde capitolele : *Viaţa şi firea ciobanului aşa cum sunt privite de popor, „Primăvara, mama noastră", Migraţiunile păstoreşti, „Dorul" şi poezia păstorească.*

Volumul al doilea tratează temele : *Ciobănia şi haiducia, „Mioriţa", Imagini păstoreşti în poezia populară.* Autorul fixează în timp şi spaţiu social „universul liric ţărănesc de factură pastorală", explică şi relevă fondul „de minunat realism al poeziei noastre populare". „Nu idealismul poetic la care ne gîndim sub înrîuriri literare l-a făcut pe ţăranul nostru să cînte primăvara, ci anume preocupări de viaţă ale lui în legătură cu ceea ce era prielnic îndeletnicirii la care era dedat, deci, în fond, ceva prozaic, ceva de ordine practică". Realitatea economică — susţine Densuşianu — este păstoritul. Poezia populară este dovada incontestabilă : „E o anomalie, o contrazicere, ca de o parte să credem că ne coborîm din strămoşi plugari, iar de alta să punem în fruntea poeziei noastre rustice o baladă păstorească, să o socotim ca expresiunea cea mai înaltă a sufletului celor de la ţară, creaţiunea noastră clasică în gen popular". Chiar dacă teza autorului nu reuşeşte să ne convingă total că „noi Românii suntem de neam de păstori", *Viaţa păstorească în poezia noastră populară* este o contribuţie din cele mai luminoase la lămurirea unei probleme asupra originii păstoreşti a literaturii noastre populare.

Volumul îngrijit de Marin Bucur cuprinde tot ce marele cărturar Ovid Densuşianu are mai valoros şi mai semnificativ în domeniul folclorului.

Sabina-C. Stroescu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii* şi *materiale etnografice* şi *folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XT 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, *Mioriţa, Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstorit la români (sec. XIX-începutul sec. XX)*, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, *Texte din literatura poporană română*, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, *Balada populară română*, 1966, 548 p.+16 pl., 23 lei.

* * * *Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende*, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară din zonele Argeş şi Muşcel*, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 12, nr. 6, p. 421 — 512, Bucureşti, 1967

I.P.I. — c. 5811

43.407

Lei 12. —